السرد والهوية

دراسات فى السيرة الذاتية والذات والثقافة

المركز القومى للترجمة



تحرير
جينز بروكميير
دونال كربو

ترجمة
عبد المقصود عبد الكريم

2303

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2303
- السرد والهوية: دراسات فى السيرة الذاتية والذات والثقافة
- جينز بروكميير، ودونال كربو
- عبد المقصود عبد الكريم
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:
NARRATIVE & IDENTITY:
Studies in Autobiography, Self and Culture
Edited by: Jens Brockmeier & Donal Carbaugh

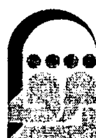
شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail : nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

السرد والهوية

دراسات فى السيرة الذاتية والذات والثقافة

تحرير: جينز بروكمير
دونال كربو

ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

بروكمبير، جينز.
السرد والهوية: دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة
تأليف: جينز بركمبير، دونال كربو، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥
٤٩٢ ص، ٢٤ سم
١ - السرد الأدبى
(أ)كربو، دونال (مؤلف مشارك)
(ب) عبد الكريم، عبد المقصود (مترجم)
(ج) العنوان ٨٠٨,٩٢٣

رقم الإيداع: ١٩٤٧٨ /٢٠١٢
الترقيم الدولي: I.S.B.N - 978 - 977 - 718 - 098 - 6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

الفصل الأول

مقدمة

جينز بروكميير ودونال كربو

السرد والهوية: المؤتمر والأعباء

كانت نقطة البداية لهذا الكتاب مؤتمرا عن السردى والهوية عقد فـــى "مركز الأبحاث الدولية للدراسات الثقافية" **(IFK)** فى فيينـــا، فـــى ديـــسمبر ١٩٩٥. اجتمع علماء من علم النفس، والفلسفة، والعلوم الاجتماعية، ونظرية الأدب، والكلاسيكيات، والطب النفسى، والاتصال، ونظرية الفيلم، ليستكشفوا، من المواقع المتميزة لتخصصاتهم وأعمالهم الفردية، أهمية الـــسرد بوصـــفه تجسيدا تعبيريا لخبرتنا، وطريقة للتواصل، وشكلا لفهم العالم وأنفـــسنا فـــى النهاية.

وتمثلت القضية المركزية التى دارت حولها كل العروض والمناقشات في السؤال عن كيف نبنى ما ندعوه حيواتنا، وكيف نكوِّن أنفسنا أثناء ذلـــك. وقد ثبت أن السؤال عن نوع البناء متداخل مع السؤال عن نوع الذات التـــى تتشكل فى هذا البناء. تركز المقاربات المختلفة لهـــذه الأسـئلة والإجابـــات المحتملة لها، التى تكشفت خطوطها العريضة فى المؤتمر وفى هذا الكتـــاب،

على عملية بناء هوية السيرة الذاتية. وترى جميعها أن هذا البنـــاء لعـــوالم الذات والحياة يعتمد على جنس أدبى يستخدم اللغة: السرد.

لا يوجد فى الأدب الغربى والفكر الغربى شيء له تاريخ فكرى أطول وأعمق وأكثر حيوية من الكيفية التى نمنح بها معنى لحيواتنا- والكيفية التى نبنى بها، فى أثناء ذلك، ذواتنا بوصفها جـشتالتية **Gestalten** فـــى الوقـــت المناسب، بوصفنا كائنات لها شخصيتها وثقافتها. لكن هذا السؤال حى اليـــوم من جديد، لأن المعرفة الحديثة فى تخصصات متنوعة وفرت آفاقـــا جديـــدة صعبة لفهمنا لبناء الهوية الإنسانية؛ آفاق دراسة السرد. فى التعامل معهـــا، طرح مؤتمر فيينا عددا من المشاكل الجديدة (والقديمة) التى، كما نعتقـــد، لا تستحق فقط مزيدًا من الاهتمام بل وتستحق أيضا التأمل المستمر والدراســـة والمناقشة. وقد استهل المؤتمر هـــذا التأمـــل، والدراســـة والمناقـــشة بـــين المشاركين فيه، ونسعد بأن نقدم فى هذا الكتاب بعض النتائج.

خضعت كل الأبحاث التى جمعت هنا تقريبا لتطـــوير كبيـــر، نتيجـــة المؤتمر والمناقشات التالية له، وقررنا أيضًا أن نضم مقالة جيـــروم برنـــر **Bruner**، وكان الحصول عليها صعبا، وقد شكلت أساس كلمته فى المؤتمر. صارت مقالة برنر نقطة مرجعية فى الكثير من المناقشات المتـضمنة هنـــا وفى مواضع أخرى. بالإضافة إلى ذلك، أضيف فصلان آخران (اشترك فى كتابة كل منهما مشاركان)، وأضيف أيضا فصلان بـــدعوة منـــا لكـــل مـــن كريستين لنجلير **Langelier** وجيروم سيولستر **Sehulster**. ويعرض العالمان نتائج دراسات شاملة لحالة ألقت أضواء جديدة على العلاقة بين البعد السردى

والعاطفى والتقديرى لبناء الهوية، وهو تفاعل يبرهن، كما سوف نرى، على أنه ذو أهمية مركزية فيما نتناوله هنا.

العوالم فى السرد

تمثل مفاهيم الهوية والسرد منطقتين كبيرتين فى المشاكل الفكرية التى درستها تخصصات متنوعة من منظور نظرى مختلف. بشكل غريب جــدا، متأملين التقاليد الممتدة لهذه الدراسات، كانت هناك روابط قليلة وعرَضية إلى حد ما بين مناطق البحث المعنى سواء بالهوية أو السرد. تأمل، على سبيل المثال، علم النفس من ناحية، والأدب والنظرية الأدبية من الناحية الأخرى بينما ادعى الفحص السيكولوجى للطبيعة الإنسانية قدرة خاصة لأشياء مثــل الذاكرة والعقل والذات، استكشف عدد لا يحصى من نصوص الأدب والنقــد الأدبى الطبيعة اللغوية للسمات نفسها في الوجود الإنسانى. لكن المقــاربتين، وهما تفعلان ذلك، تجاهلت كل منهما الأخرى بشكل كامل تقريبًا. وهذا ليس عجيبًا، كما يلاحظ الناقد الأدبى دانيال ألبرايــت **Albright** (١٩٩٦)، لأنــه يبدو فقط أن المقاربتين تهتمان بالموضوع نفسه. إن اهتماماتهمــا الفكريـــة وأيضًا تصوراتهما للطبيعة البشرية تختلف اختلافًا جوهريا. يكتب ألبرايــت: "الأدب برارى، وعلم النفس بستان" (ص ١٩). يــدعى ألبرايــت أن الأدب مفتون بالطبيعة الطليقة بكل شذوذها وتشوهاتها، بينما علم النفس مهــووس بأدوات البستان والنقاء المنهجى. فى الحقيقة، على أى عشاء لأكاديميين من تخصصات متنوعة، ليس هناك احتمال أقل من أن ترى سيكولوجيًا وناقــدًا

أدبيًا ينهمكان فى محادثة أكاديمية. وإذا فعلا ذلك، فستكون المحادثة غالبا عن "المنهج". بينما قد يشير السيكولوجى إلى أنه لكى نبرهن على أن الحياة قصيرة ينبغى أن يكون هناك دليل إحصائى من خمس دراسات تجريبية مختلفة على الأقل، فقد يشير فقيه اللغة الذى يحمل رأيا مماثلا إلى خمس أسئلة على الأقل من خمسة مؤلفين كلاسيكيين ليتوصل إلى الاستنتاج نفسه.

تضيق فكرة هذا الكتاب الفجوة بين دراسة الهوية الإنسانية من ناحية، والخطاب السردى والثقافى من الناحية الأخرى- وهى فجوة تتطابق جزئيا مع الفجوة بين علم النفس والعلوم الإنسانية الأخرى. وتوضح المقالات المقدمة فى هذا المجلد أن التركيز على السرد ليس مفيدًا فقط، لكنه يبرهن على أنه مثمر بشكل كبير بالنسبة لاستكشاف الذاكرة والهوية فى السيرة الذاتية. ونعتقد أن القضايا السيكولوجية التقليدية المتعلقة بالذاكرة والهوية ربما تصبح أكثر ثراء حين تتكامل مع قضايا اللغة والخطاب والسرد.

يعتمد هذا الكتاب، فى تطوير هذا الخط من النقاش، على تطورات متنوعة مستمرة. كان كل منها يوسع مجال دراسة السرد، ويعمق فهمنا للتصور الحقيقى للسرد. فى عدد من التخصصات وحقول البحث، نما إدراك جديد للبناء السردى؛ وليس من الصعب أن نتوقع أن يستمر هذا النمو. هناك إدراك متزايد لسمتين من النسيج السردى للمعرفة والاتصال الإنسانيين. من ناحية، يزداد باستمرار عدد العلماء الذين يدركون التعرج، الشبكة الاستطرادية للسرد حيث تتشابك كل معرفتنا- أو ما يسمى بالألمانية **Wissen** وبالفرنسية **savoir**؛ ومن الناحية الأخرى، رأينا أن الشىء نفسه

يصح بالنسبة للطريقة التى نكتسب بهـا المعرفـة أو نـشيدها- بالألمانيـة Erkennen وبالفرنسية connaître. بمصطلحات الإبسستمولوجيا التاريخيـة للعلوم الإنسانية يمثل هذا السرد والتحول الاستطرادى عددا من المحـاولات لاستكشاف الآراء البنيوية التى اعتبرت استكمالا للنموذج الوضعى. فيما يلى، نريد أن نرسم تخطيطا لبعض السمات الفينومينولوجية للأبحاث التى تجـرى حاليا فى عالم الدراسات السردية. لكننا نفضل تـسميتها "عـوالم الـسرد"، واضعين فى الاعتبار المجموعات والثقافات الكثيرة المختلفة لدراسة السرد.

لنبدأ بنظرة للسرد يمكن أن تعتمد على تاريخ فكرة طويل: عالم السرد الأدبى وعلم السرد.(١) لا نتحدث هنا أساسا عن التقاليد التاريخيـة. هنـاك معرفة غير موازية تفحص النسيج السردى للإنتاج والإدراك الأدبى فى مئات اللغات والآداب. ويبقى أنه، وهذه الحقول البحثية تتمدد باستمرار، صـارت حدودها غائمة. لوقت طويل، طورت هذه الدراسة فكرة أن النصوص الأدبية تفترض "عوالم نصية" بمعنى يتجاوز بكثير الفكرة التقليدية لفقيه اللغة عـن النص بوصفه ببساطة العالم المكتوب. وقـد تحـررت مقاربـات نظريـة وإمبريقية جديدة ليس فقط من هذا التصور الأرثوذوكسى للنصوص الأدبية، بل ومن القدرة على القراءة والكتابة أيضًا. وأعادت هذه المقاربات، متناولـة ظواهر العقل، والاتصال، والفنون البصرية والتمثيلية، والأمـاكن العامـة، والصناعات اليدوية، والأشكال الثقافية الأخرى، أعادت تعريف مفاهيم السرد كما طورت أدوات منهجية مختلفة. تأمل الأمثلة الثلاثة التالية:

---

(١) علم السرد **narratology**: يشير إلى دراسة نظرية السرد والبناء السردى والطرق التى يؤثران بها على إدراكنا (المترجم).

المثال الأول، وربما يكون الأكثر أهمية، لرؤية مختلفة للسرد، رؤية تطوّر علم السرد والنظرية السردية المعاصرة نفسها. لقد خضع المشروع التقليدى لعلم السرد لتغيرات جذرية تجعل من الصعب أحياناً أن نتذكر بداياته. ظهر علم السرد فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين بوصفه طريقة بنيوية خاصة لدراسة النصوص السردية المكتوبة، وخاصة الأدب القصصى. ومنذ ذلك الوقت، تحرك باتجاه سيميوطيقا تشمل عددا من التخصصات ونظرية ثقافية للنصوص والسياقات السردية. النصوص السردية، فى هذا المنظور، نظم دلالة تنظم المعانى بطول الخطوط السردية. وتشمل نظم الدلالة البصرية والسمعية وثلاثية الأبعاد، الساكنة والمتحركة- من قبيل الأنشطة الجسدية، مثل، الرقص والأحداث الرياضية، وفنون التذكر، مثل النصب التذكارية ومعروضات المتاحف، والطقوس الاجتماعية، مثل: الجنازات والاحتفالات العامة، والظواهر الثقافية الأخرى، مثل: الموضة وتصميم المشاهد الطبيعية. إن علم سرد هذه النصوص، كما أشارت ميكى بال **Bal** (١٩٩٧)، هو نظرية الأجناس اللغوية الشفهية والمكتوبة والصور والمشاهد والأحداث والفنون الثقافية التى "تحكى قصة".

ونعتقد أن هذا تطور مهم لتخصص وُجِد تحت اسم **narratologie** [علم السرد] طفلا للبنيوية الفرنسية، وحفيدا للشكلية الروسية والتشيكية. من منظور المفاهيم السيميوطيقية والثقافية و"الطبيعية" الحالية للسرد- كما قدمه مؤلفون، مثل: بال **Bal** (١٩٩٧)، وفلوديرنك **Fludernik** (١٩٩٦)، ولتشمان **Lachmann** (١٩٩٧)، ونيوتن **Newton** (١٩٩٥)، وتولان

Toolan (١٩٨٨، ١٩٩٦)، وآخرين- كان لعلم السرد التقليدى مساهمات مهمة، لكنه حمل أيضًا قصور البنيوية الكلاسيكية. ويجد هؤلاء المؤلفون أن مقولاته الوضعية الجامدة، وتفسيراته الشكلية المختزلة، واعتماده على آليات عِلِّيَّةٍ توليدية، ناهيك عن المعجم الغريب غير المفهوم، رطانة "طابعه العلمى" التقنى، قاصرة بشكل خاص.

لنفهم هذا القصور المدعى في البنيوية، من المفيد أن نتذكر ما كان يتناوله المشروع البنيوى لعلم السرد. يمكن وصفه بأربع خصائص. الأولى، تصور السرد نوعًا من **اللغة langue** بمفهوم "سوسير"، نظامًا من أشكال وقواعد ثابتة، وتجاهله بوصفه **كلاما parole**، بوصفه لغة تستخدم بفاعلية فى سياقات ثقافية ملموسة. كما يعبر عالم السرد البنيوى: "إذا كانت البنيوية تركز عمومًا على **اللغة** أو شفرة تؤسس نظامًا معينًا أو ممارسة معينة بدلا من التركيز على **الكلام** أو الاستخدام الخاص لذلك النظام فى الممارسة، فإن علم السرد يركز بشكل خاص اللغة السردية بدلا من الكلام السردى" **(Prince 1997, p.39)**. وبالتالى، سعى علم السرد التقليدى- وهذه هى الخاصية الثانية- إلى تشكيل ما يفترض أنه يكمن وراء "البنية السطحية" للقصص: نوع من "البنية العميقة"، بمفهوم تشومسكى، للسرد، البنية التى كشفت دراساتها النظم العالمية للشفرات. وهكذا يمكن اعتبار مشروع علم السرد الكلاسيكى نسخة حديثة أو حداثية للمحاولة الأقدم لاكتشاف "نحو عالمى" **(Herman 1995)**. الثالثة، اتخذ علم السرد البنيوى من اللسانيات نموذجا تفسيريا أساسيا، قاصرا على مستوى تركيب الجملة، بدلا من النظم

المستخدمة فى السياقات. والرابعة: سعى إلى تطبيق نموذج "ازدواجية الزخرفة"، وهو نموذج مؤسس على فكر ثنائى جلب تحليلات مقارنة إلى البنى الداخلية للغة.

فى المقابل، نأى جزء مطرد من النظرية السردية الحالية، وهو يوسع مداه واهتمامه الثقافى، بنفسه عن "السرديات الكبرى للبنيوية" واهتماماتها المركزة على القواعد الثابتة، والبنى العميقة، والجمل، والثنائية. على سبيل المثال، يمكن تتبع التطور الفكرى لميكى بال فى النسخ الثلاث المختلفة تماما لكتابها عن علم السرد (١٩٧٧؛ ١٩٨٥؛ ١٩٩٧)، التى تعكس بإتقان تحول الحقل. فى كتابها الصادر ١٩٩٧، تصرح بأنها لم تعد ترى علم السرد غايةً فى ذاته، لكنه وسيلة، "أداة إرشادية"، يمكن أن تُستخدَم، بل يجب أن تستخدم، بالارتباط مع الاهتمامات والنظريات الأخرى. وبهذه الطريقة، يتحول التحليل السردى إلى نشاط "للتحليل الثقافى"، أى إلى شكل من تفسير الثقافة. لم يعد مشروع بال يحمل ما يتوافق مع النظرية الشكلية أو البنيوية. يُعرَض علم السرد لديها، صراحة، مشروعًا لما بعد البنيوية، يسعى إلى "الحفاظ على الإجراءات والمسئوليات الحالية من أجل المعنى" فى وجه "فلسفات اللغة" الموجهة ثقافيا وتأتى بالضرورة "أكثر تشوشًا" (**Bal 1997, p.11**). تصر، مع باختين، على تنوع المصادر، وطبيعة التعدد الصوتى، ومع دريدا، على المعانى الملتبسة التى لا يمكن اختزالها لأى منطوق سردى. ونتيجة لذلك، فى دراساتها، تُفْسح البنى الثابتةُ للجملِ والأشكالِ اللغويةِ المجالَ أمام البنى المتغيرة للنصوص السردية فى سياقاتها الثقافية.

فى المثال الثانى للتطورات الحديثة فى السرد والتحليل السردى نريد أن نشير إلى انقطاع آخر مع المشروع البنيوى لعلم السرد حدث فى اللسانيات الاجتماعية، وتحليل المحادثة، وإثنوجرافيا **ethnography** الاتصال. فى هذه الدراسات، فى السياق البنيوى أيضا نجد نقطة البداية للدراسة السردية للأعمال غير القصصية وللسرد اليومى. يخصص كثير من العلماء اليوم مكانا محوريا لمقال وليم لابوف **Labov** ويوشوا ويلتسكى **Joshua Waletzky** "تحليل السرد: النسخ الشفهية للخبرة الشخصية" الذى قُدِّم فى ١٩٦٦ فى مؤتمر الجمعية الإثنولوجية الأمريكية فى ١٩٦٧ فى محاضر الجلسات. من المهم تماما أن السياق المؤسسى لتقديم هذه الدراسة البارزة للتحليل السردى لم يكن نظرية الأدب وعلم السرد، أو اللسانيات، لكنه كان الإثنوجرافيا والأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية والتخصصات اللغوية الفرعية "التطبيقية". فى ١٩٩٧، نُشِرت الأعداد الأربعة من "مجلة السرد وتاريخ الحياة **Journal of Narrative and Life History**" فى مجلد واحد يقيم ويعيد تقييم مقال لابوف وويلتسكى وأهميته بالنسبة للسنوات الثلاثين الأخيرة (والأولى) من الحقل. وأوضحت المساهمات السبع والأربعون كلها أن هذا البحث الكلاسيكى لم يمهد الطريق فقط لفحص منهجى لكل الأشكال والأجناس الأدبية للأعمال السردية غير القصصية والاتصال اليومى، لكنه أثر أيضًا، بدوره، على دراسة السرد القصصى. والأكثر من ذلك، فى أعقاب مقاربة لابوف وويلتسكى للسرد الطبيعى، صار الخط الفاصل الذى كان يبدو شديد الوضوح بين عالم القصص الخيالية وغير الخيالية ضبابيا. فقد هذا

التمييز، بمجرد التحرر من الازدواجية والثنائيات، أساسه. كما تكتب سـينثيا برنشتاين **Bernstein** (١٩٩٧، ص ٤٥): "رغم إن أيـة قـصة يمكـن أن تصنف على أنها طبيعية أو أدبية، شفهية أو مكتوبة، بسيطة أو معقدة، إلا إن هذه التصنيفات ليست ثنائيات متناقضة، ليست سوى أطراف لاحتمالات بـلا نهاية". ما يحدد تصنيفات بهذه الاستمرارية ليس "البنية العميقة" المفترضـة للخصائص الشكلية بل السياقات الملموسة للاستخدام الذى يُخلَق فيـه معنـى قصة، ويأخذ فيها شكله الحقيقى بوصفه سرديا. تقترح برنـشتاين، متبنيـة الهدف المبكر لدل هاميس **Hymes** (١٩٨٦)، وضع مفاهيم للظواهر السردية تتعلق "بالأبعاد" أو "الاستمرارية" بدلا من الانقسام إلـى ثنائيـات متناقـضة أو أزواج.

صحيح أن لابوف وولتسكى كانا مهتمين بشكل خاص بتحديد السمات الشكلية العامة أو "أجزاء" عمل سردى جيد. وقد آمنا بأنهمـا وجـداها فـى العبارات التأسيسية التى لها علاقة بنيوية محددة تمامـا بالـسرديات التـى تشكلها، كما هو الحال مع الرابطة البنيوية بين سـمات ووحـدات صـوتية **phonemes** ووحدات شكلية **morphemes** مميزة. لكن إذا كان هذا المشروع فى النهاية قد "فشل"– بالمعايير البنيوية– فى وصف البنية الـشاملة لنظـام سردى تكوينى، فقد نجح، كما يؤكد جيروم برنر (١٩٩٧) فى تعليقه علـى بحث لابوف وولتسكى، فى شق طريق للدارسين الذين يسعون لاستكـشاف استخدامات معينة لِبِنًى سردية. ومن المؤكد أن الكثير من هؤلاء الدارسـين اليوم أقل ميلا للسعى وراء مثل هذه البنى من خلال "تحليل الفقرات" الشكلى،

وأكثر ميلا لفحصها من خلال التحليلات الثقافية للأشكال والسياقات التى تُحكَى فيها القصص. ويركز اقتراح برنر (١٩٩٧، ص ٦٧) بالنسبة لهذه التحليلات على "عمليات البناء اللغوى التى تتكيف بها الأعمال السردية البدائية **prototype** مع مواقف مختلفة ومتنوعة." وكما سنرى فى الحال، يردد هدف برنر أصداء الدراسات الأنثروبولوجية والإثنوجرافية للسرد (على سبيل المثال، **Bauman 1986؛ Hymes 1981؛ Miller 1994**)، وخاصة فكرة أن السرديات تعطى "صوتا" للعلاقات الاجتماعية والمعانى الثقافية المنغمسة فيها محليا (**Hymes 1996**).

فى مثال ثالث لكيفية تغير المفاهيم التقليدية للسرد ونظرية السرد، نود أن نشير إلى الاهتمام العظيم الذى كُرِّس لمؤلف سبق ذكره: ميخائيل باختين. امتد تأثير أعماله أبعد بكثير من نظرية الأدب وفلسفة اللغة حيث بدأ باختين فى الأصل تحليلاته السردية. الرقم الذى لا يزال يتزايد للمعجبين بنظرية باختين عن الخطاب الروائى يشمل دارسين للغة والاتصال والثقافة والعقل عبر كل العلوم الإنسانية. على سبيل المثال، الأفكار عن الطبيعة متعددة الصوت والطبيعة متعددة الدلالة للسرد، التى اتضحت أول مرة فى تحليل باختين (١٩٧٣) لروايات دوستويفسكى، طُبِّقتْ على دراسة السجلات السردية ليس سجلات الأدب فقط، بل وسجلات الحياة الاجتماعية نفسها. وقد كشف هذا النقابَ عن التشابهات البنيوية المدهشة بين الخطاب الروائى، وقصص الحياة، وذاكرة السيرة الذاتية، التى أدت إلى مفاهيم جديدة للعقل ("المعبر عنه بأصوات متعددة") والذات ("الحوارية") (على سبيل المثال،

Wertsch 1991 ؛Hermans & Kempen 1993). ويمكن حتى ربط أفكـــار باختين بسلسلة دراسات جديدة فى العلوم المعرفية، منعكسة فى مفاهيم مثل: "البويطيقا والعقل" (**Gibbs 1995**) و"العقل الأدبـــى" (**Turner 1997**) التـــى تسعى أساسا لفهم طريقتنا المجازية فى التفكير والاتصال.

وصف باختين ثراء لغة سرديات الحياة المتعلقة بالعبارات المجازيـــة (أو أشكال اللغة المجازية)، واعتقد أنها خصائص تكوينية للروايات. وهـذا، فى رأيه، مميز فى الرواية الحديثة، من قبيل فهمها الخاص للزمن، وتعـــدد الأصوات، والتناص (أى أن كل نص يشتق من نـــصوص أخـــرى ويـــشير إليها)، خاصة أساسية للبناء السردى لحياة. كما أن كل حكاية ذاتية ســـردية هى نفسها جزء من حياة، منغمس فى سياق حى للتفاعل والتواصل، والقصد والتخيل، والالتباس والغموض، وهناك دائما قصة تالية مختلفـــة يمكـــن أن تحكى، كما أن هناك مواقف مختلفة يمكن أن نحكيها فيهـــا. ويخلـــق هـــذا ديناميكية تبقى قصصا حقيقية عن الحياة الواقعية مع قصص محتملة عن حياة ممكنة، وأيضا مجموعات منها لا تُحصى. ونتيجة لـــذلك، يمكـــن معالجـــة سرديات الحياة، مثل معظم النصوص الأدبية، بوصفها مفتوحة، بلا نهايـــة. إنها، كما يعبر باختين (١٩٨١)، "غير قابلة للإنهاء"، لأن الحياة تفتح دائمًـــا خيارات (خيارات "واقعية" و"متخيلة")، تشمل معانى، وهويـــات، وتـــستدعى تفسيرات أكثر حتى مما يمكن أن يعبر عنه عدد كل قصص الحياة الممكنة.

فى حياة كل شخص هناك دائما إمكانيات غير محققة واحتياجات غير محققة، خيارات للهوية لم يتبع إشباعها، كما يمكن أن نقـــول. وهـــذا البعـــد

للممكن، حقيقة أن "كل الملابس الموجودة ضيقة جدا تماما" (**Bakhtin 1981, p.37**)، الذى يجعل الحياة، بهذا الشكل، جيدة وإنسانية جزئيا. ومن ثم تكون لغة الرواية الشكل الأكثر ملاءمة للتعبير عن هذه "الإنسانية غير المبلـورة"، المتأصلة فى كل بناء للهوية، وتشكيلها. تقترح نظرية باختين عن الخطـاب السردى رؤية البشر بوصفهم يصنعون أنفسهم دائما، وقادرين على التـسليم بزيف أية نسخة محددة للهوية. ورأى أن الرواية جنس أدبى يقدم فهمًا للناس بهذه الطريقة بالضبط. لأن فى الرواية، بصرف النظر عن كثـرة الـرؤى والتفسيرات لشخصية تضمها، شيئا متروكا دائما– "فـائض إنـسانى غيـر محقق"، كما لاحظ باختين (١٩٨١، ص ٣٧). ومن هذا المنظور يمكـن أن نستنتج أن دراسة سرديات الحياة ليست مشدودة فقط بإحكـام إلـى العـوالم الإنسانية الفعلية والخاصة، بل تتحول إلى مختبر من الاحتمالات بالنسبة لبناء الهوية الإنسانية.

مفهوم السرد فى العلوم الإنسانية

هناك، كما اقترحنا، تطوران حوّلا المفاهيم التقليدية للسرد. ويمكن رد الاثنين إلى فهم السرديات القصصية وغير القصصية، الـذى يتـشكل فـى المقاربات المتنوعة لما بعد البنيوية، متراوحة من علم السرد الأدبى والثقافى إلى اللسانيات الاجتماعية، والمحادثة، والخطاب الذرائعى.(١) الأول، كانـت

---

(١) الخطاب الذرائعى **discourse pragmatics**: دراسة اللغة كما تستخدم فى سياق اجتماعى وتأثيراتها على المتحاورين وسلوكهم (المترجم).

هناك تطبيقات شاملة لمفهوم السرد وسَّعت المجال وبالتالى الطبيعة الحقيقية لدراسة السرد. فى الوقت ذاته، كان هناك اهتمام متزايد عبر العلوم الإنسانية فى معالجة السرديات بوصفها الطريقة التى تتكون من خلالها الحياة الاجتماعية والثقافية، وهو اهتمام يشمل السرد والنسيج البلاغى الذى يؤسس معظم معرفتنا، بما فى ذلك التفكير العلمى.

يوضح لويس وساندرا هينشمان (١٩٩٧) هذا الأمر فى تصدير لمجموعة مقالات عن فكرة السرد فى العلوم الإنسانية. ويلاحظان أن التحول إلى السرد بوصفه مفهوما تنظيميا فى حقول متنوعة يمكن اعتباره تحولا كلاسيكيا للنموذج، تحولا يبتعد عن النماذج النومولوجية(١) باتجاه مقاربة أكثر إنسانية لدراسة مختلف الأفراد والمجموعات. أسباب هذا التحول فى التوجه باتجاه رؤية ثقافية وتاريخية أخرى للواقع الإنسانى ليست كما فى كل تحول لنموذج، معرفية فقط، بل ثقافية، تعكس التحولات الرئيسية فى المؤسسات الاجتماعية والأكاديمية. يلاحظ لويس وساندرا هينشمان (١٩٩٧) أن الكثير من دارسى السرد يتحدَّون الجهود السيكولوجية والعلمية الاجتماعية الراسخة لتطوير كيان معرفى مهيمن مثل كيان العلوم الطبيعية الكلاسيكية. ويبدو لهما مثل هذا النوع من المشاريع مضلِّلا إلى حد ما، وإشكاليًّا، وحتى قمعيًّا، لأنه يفترض أنه يمكن (أو ينبغى) أن يكون هناك اليوم كيان لحقيقة لا تقبل الجدل: "عمل سردى عظيم" مهيمن. فى الحقيقة، إن فكرة تصور موضوع

---

(١) النومولوجية **nomological**: النومولوجيا **nomology**، دراسة القوانين العامة الفيزيائية والمنطقية واكتشافها (المترجم).

للمعرفة بشكل مجرد- موضوع يمكن أن يوجد فقط فى العالم الميتافيزيقى "للتفكير الصرف"- شكك فيها كثير من علماء الاجتماع والفلاسفة (على سبيل المثال، Green 1994؛ Geertz 1995؛ Habermas 1992؛ Rorty 1979؛ Taylor 1985). مستدعيين هذا الخط النقدى فى سردهم، يريد لويس وساندرا هينشمان "إعادة تأكيد جماعية القصص التى قد تحكيها مختلف الثقافات والثقافات الفرعية عن نفسها". يؤكدان، مثلا، الدراسات "السردية الشخصية" الحالية، نوع من البحث السردى يركز على القصص الشخصية التى تحاول مقاومة السرديات الكبرى، متبنيين رأيًا "يقود القصص والخبرات المتنوعة والمجسدة تاريخيا التى يحكيها أناس ليسوا من النخبة مقابل نسخة الواقع التى تزعم العلوم الاجتماعية والفلسفة السائدة قبولها. ويصبح حكى القصة بالنسبة لمؤيديها فعل مقاومة ضد نموذج 'ديكارتى **Cartesian**' سائد للعقلانية" (p. xiv).

من نقطة تميز فلسفة العلم، يمكن أن نتصور هذا الاتجاه ضد الديكارتى جزءًا من حركة أكثر عمومية لما بعد الوضعية. ويرتبط هذا الميل بتحولات أكثر فى معمار العلوم الإنسانية، تحولات عرفت بأسماء متنوعة "التحول التفسيرى"، "التحول الاستطرادى"، "التحول الثقافى"، وكما ذكرنا من قبل، "تحول ما بعد البنيوية". ونلقى ضوءا على مشاهد أكثر فى هذه الصورة المحيرة. لا نسعى إلى تقرير كامل، يمكننا أن نقتصر على الإشارة فقط بإيجاز إلى بعض الصور النموذجية فى كل من الحقول التى نود النظر فيها.

علم النفس، بهذا الصدد، مثال مهم تنطبق عليه هذه الحالة بصورة خاصة. شهد هذا التخصص فى السنوات العشرين الأخيرة من القرن العشرين، فى تناقض حاد مع فهم الذات الوضعى بصورة تقليدية فى علم النفس الأكاديمى، ظهور حقل فرعى مذهل يسمى "سيكولوجيا السرد". وقد تأثر هذا التطور بقوة بالميل العام الذى أوضحناه للتو. سيكولوجيا السرد ليس نظرية واحدة محددة أو مدرسة. إنه يصف توجُّهًا نظريا ومنهجيًّا يسعى إلى فحص طبيعة الخطاب السردى ودوره فى حياة الإنسان، وخبرته وتفكيره (**Bruner, J.S. 1986؛ McAdams & Ochberg 1988؛ Rosenwald & Ochberg 1992؛ Sarbin 1986**). الفكرة الأساسية أن السرديات تعمل فى تنظيم الخبرات، وتشكيل النوايا، واستخدام الذاكرة، وبناء التواصل. منذ وقت مبكر فى تطور الإنسان، تقدم الممارسات السردية أدواتٍ جوهريةً تعطى شكلا ومعنى لخبرتنا (**Bamberg 1997**). كما رأى برنر (١٩٩٠)، حين يتعلق الأمر بمسائل الهوية وذاكرة السيرة الذاتية، التى تتضافر معه بشكل لا ينفصم، يكون حكى القصص مطلوبًا. القصص التى نحكيها نحن أنفسنا عن أنفسنا والآخرين تنظِّم إحساسنا بطبيعتنا، وطبيعة الآخرين، وطبيعة العلاقة بيننا. كيف نتعلم حكى هذه القصص، ونفهمها ونقيِّمها، ونستخدم قصصًا معينة لتحقيق أهداف معينة هو، فى رأى برنر (١٩٩٦)، ما تدور حوله تمامًا "ثقافة التعليم".

ومما لا يثير الدهشة أن هذا الرأى متميز عن البؤرة الفردية التقليدية والإبستمولوجيا العقلانية لعلم النفس ويسعى إلى إتمامهما. كيف تتشكل حياة

وتتشكل، أثناء ذلك، ذات، سؤال يجب فحصه فى ضوء الأشكال السردية والصيغ الاستطرادية التى تقدمها الثقافة ويستخدمها الأفراد فى أحداث اجتماعية معينة. ومن هذا المنظور، السرد حلقة وصل مركزية بين الثقافة والعقل.

من الواضح أن هذه "الطريقة الثقافية" فى النظر إلى الأمور ليست قاصرة على علم النفس. بالفعل عند نقطة مبكرة من التحول السردى، بدأ الفيلسوف ألاسدير ماك انتار[١] (١٩٨١) يوضح أن السرد هو الجنس الأدبى الأساسى والجوهرى لتوصيف أفعال الإنسان. لا شك فى أن السيكولوجى يحكى قصة عن طبيعة الإنسان، ويحكى الأنثروبولوجى قصة أخرى. وما هو أكثر أن القصتين ليستا فقط مقيدتين "بسردية" موضوعهما الخاص، لكن كلا منهما مقيدة أيضًا بمجموعة راسخة ثقافيا من الحيل البلاغية والأدبية. بالنسبة للمؤلف الأكاديمى، كما أشار كليفورد جريتز **Greetz** (١٩٨٨)، هذه ليست أقل أدوات الوضع وتصميم الذات **self-fashioning**. وبشكل مماثل، أشار الإثنوجرافى إدوارد برنر (١٩٨٦) إلى وجود جدلية بالغة الأهمية بين القصة والخبرة، وربما يكون هذا صحيحًا بمعنى مزدوج. ويرى أن إنتاج الإثنوجرافيا موجه باستمرار إلى ما يسميه البنية السردية السائدة. "تمضى إلى الإضمار وقصة فى العقل بالفعل، وتتصدر هذه القصة الإنتاج المهنى النهائى، أو المقال المنشور، أو الدراسة. إذا شردنا بعيدًا جدًّا عن القصة

---

(١) ألاسدير ماك انتار: فى الأصل **Alasdair MacIntayr**، وواضح أنه خطأ والصحيح **MacIntyre**، وهو فيلسوف بريطانى من مواليد ١٩٢٩ (المترجم).

السائدة فى الأدب، إذا تغاضينا عن إشارة أساسية أو فشلنا فى ذكـر عمـل دارس مهم، يصحح موقفنا بأدب هؤلاء المراقبون المؤسسيون من قبيل لجان فحص الرسائل العلمية، أو لجان المراجعة فى مؤسسة، أو محررو الصحيفة" **(Burner, E. 1986, p. 146)**. يستنتج برنر أن إنتاج الإثنوجرافيا فى البداية والنهاية تجسده بشكل ما قصة سائدة. وبالـضرورة، تـصبح هـذه القـصة المعيارية منبت الخبرة وطبقًا لها تُعرَض المجموعة وتفسير السرديات "فـى المجال". ما نواجهه هنا، فى النهاية، جدلية مزدوجة بين القـصة والخبـرة. ويبدو أن الطريقة الوحيدة لمعالجة مجموعة التأويل، التى لا مناص منها، إذا جاز التعبير، تكريس اهتمام عظيم وصريح "للتجـسيد" الـذى تجلبـه هـذه القصص معها، وللقيود السردية "المحلية" التى تعمـل فـى عـالم ثقـافى، ونستكشف علاقاتها باحتمالات الخبرة. وقد بدأ مثل هـذه الأعمـال مبكِّـرا ماركوس **Marcus** وكشمان **Cushman** (١٩٨٢)، وفيما بعد مؤلفون مثـل كليفورد وماركوس (١٩٨٦) وهاميس **Hymes** (١٩٩٦).

بالإضافة إلى ذلك، عكف عدد من الدارسين فـى علـوم اجتماعيـة متنوعة بشكل خاص على الأطر السردية فى العمل، ورأوا السرد مفهومـا منظِّمًا أو "استعارة أصلية"، وتوجها منهجيا لدراسة الحياة الاجتماعية. علـى سبيل المثال، فى دراسات الخطابة والتواصل، اقترح ولتـر فيـشر **Fisher** (١٩٨٩) أن كل الأفعال الرمزية يمكن أن تفهم بوصفها جزءًا أو قسْمًا مـن القصص، حيث إن مثل هذا الفعل مؤسس فى تواريخ وثقافات خاصـة مـع تشكيلات سردية تخلق مخزونا خطابيا لتلك التواريخ والثقافات نفسها. ونتيجة

لذلك، يرتكز السرد على منطق لقيمة عامة تتعلق "بأسباب جيدة" مفترضة، ويفترض هو نفسه معتقدات وأفعالا خاصة شرْطًا لإنتاجه- وهو رأى يماثل تمامًا فكرة جيروم برنر عن أن السرد نسيج حقيقى "علم النفس الشعبى". وهذا كله، كما يرى فيشر، قابل للتقييم، ويجب أن يكون قابلا له، بقدرة إنسانية أساسية، قدرة الناس على استخدام منطق خطابى فى السرد. يمكن (وينبغى) قراءة كل التفاعلات الرمزية، الأجناس الأدبية التى لا تحصى، المتعلقة بالخطاب، فى سردية أكبر، يشيدها محلِّلٌ لتقديم تقرير عن القيم الخاصة والمنطق الخاص فى الفعل الرمزى موضع الاهتمام. وبتحديد المعتقدات والأسباب النشطة رمزيا، يمكن للمحلل صياغة سرديات كطريقة للكشف عن كيفية ضغط القيم والمبررات فى مهمة بلاغية. ويتم هذا فى حالة فيشر ببناء "منطق لأسباب جيدة"، وفى حالة برنر، بوضع علم النفس الشعبى فى "الأنماط السردية الأصلية".

وَجدتْ أيضا هذه الآراء عن السرد تعبيرًا عنها فى مقاربة خاصة لدراسة الخطاب- بما فى ذلك الخطاب السردى- الذى صار معروفًا باسم "سيكولوجيا الاستطرادى". سيكولوجيا الاستطرادى، كما طوره روم هاريه **Harré** وجران جيليه **Gillet Grant** (١٩٩٤)، وديرك إدواردز **Edwards** (١٩٩٧)، وآخرون، يجمع بصائر سيكولوجية اجتماعية وألسنية مع خط فلسفى فى المناقشة تمتد أصوله إلى الأعمال الأخيرة لفتجنشتاين **Wittgenstein** وفلسفة "اللغة العادية". ويعمل جيروم برنر، بمعنى ما، بشكل مماثل، حتى لو كان أقرب إلى الخطوط الفكرية لعلم النفس. ويسعى، فاتحًا

بابًا جديدًا للفحوص السيكولوجية، لتقديم مدخل لفضاء يعاد فيه وضع قضايا تقليدية من قبيل العقل والذاكرة والمعرفة والتطور اللغوى فى منبت ثقافى واستطرادى أكبر. تندمج "سيكولوجيا السرد" بهذا المعنى فى **سيكولوجيا ثقافية** تفسيرية جديدة- وهو مشروع يؤيده أيضًا (وإن كان فى مجموعات تخصصية مختلفة) مايكل كول **Cole** (١٩٩٦) وريتشارد شويدر **Shweder** (١٩٩١). ونتيجة لذلك، تتحرك الاهتمامات السيكولوجية من الأعمال الداخلية للعقل إلى الحلبة الاستطرادية. يؤيد جيروم برنر وإدوارد برنر وكول وإدواردز وجريتز وهاريه وجيليت وشويدر وآخرون مقاربات متنوعة حساسة للديناميكيات الثقافية المحلية، ويرى كل منهم أن السرد نموذج يعد باستكشاف هذه الديناميكيات وخلفياتها التاريخية الاجتماعية.

فى تحليل المحادثة والخطاب، تُحكَى قصة السرد، مرة أخرى، بلهجة مختلفة، أكثر سوسيولوجية. وهنا، تتحول البؤرة أكثر إلى السرد **فى سياق حكيه**، إلى حقيقة أن القصص منتجات جماعية أو تعاونية لا تحدث فقط فى ظل ظروف اجتماعية معينة، لكنها أفعال اجتماعية أيضًا. وقد لعبت الدراسات الرائدة لهارفى ساكس **Sacks** (١٩٧٢) وإرفنج جوفمان **Goffman** (١٩٨١) دورًا رئيسيًّا فى ظهور هذا التيار في البحث. ودمجت أعمال مثل فحص بربارا جونستون **Johnstone** (١٩٩١) وكيث بسُّو **Basso** (١٩٩٦) للسرد والمكان هذه الآراء اللسانية الاجتماعية الكلاسيكية مع الأفكار الإثنوجرافية عن العقل والذات ورؤى عن السرد ذات نزعة بنيوية اجتماعية. وجدت جونستون، فاحصةً كيفية تنشيط القصص للجدل الشخصى

والاجتماعى، أن فى العملية السردية تُشيِّد أحاسيس متنوعة للهويات الشخصية والعلاقات الاجتماعية في الوقت ذاته. وتنسج أجزاء من القصص التى تناولتْها سردية شيوعية قوية عن مدينة فى وسط الغرب الأمريكى- فورت واين فى إنديانا- مستدعية صورة "مدينة أنقذت نفسها". وتلقى تحليلات جونستون (١٩٩١) فى كتاب "القصص والمجتمع والمكان" الضوء على الرابطة الحميمة بين السرد والبيئة؛ يقدم كل منهما رواة مع تنوع فى التيمات التى تعبر عن فهم لطبيعتهم من خلال فكرة عن موطنهم. تُحكَى القصص، كما أكدت جونستون- والهويات تتشكل- فى أماكن معينة. والقصص هى التى تربط هوية الناس بهوية المكان والفضاء؛ يكمن هنا الفهم الحقيقى لهوية تظهر وتتشكل.

يدخل عمل متعلق بالموضوع لكينيث بلومر **Plummer** (١٩٩٦) هذه المحادثة الأكاديمية عن البحث السردى باهتمام صريح بتطور "سوسيولوجيا القصص." يدرس بلومر السرد مما يبدو للوهلة الأولى شبيهًا بمنظور تيمة معينة. تتكون أعماله من مجموعة ثرية من القصص عن الحياة الجنسية. وهدفه مزدوج، يوضح كيف أن السرديات الشخصية عن النشاط الجنسى أعمال شخصية واجتماعية وسياسية فى الوقت ذاته، ويطور إطارًا أوليًّا لنظرية سوسيولوجية عن حكى القصص. وسؤال بلومر هو: كيف يؤلف المرء قصة عن الخبرة الجنسية الشخصية؟ وبشكل أكثر تحديدًا، كيف "يعلن" عمومًا من اغتُصِبوا ذلك، أو يحكى من تعافوا من الإساءة الجنسية خبراتهم؟ كيف يعطى السرد شكلا عاما لمسائل تبدو خاصة وشخصية جدا؟ يعمل

بلومر عند نقطة الاتصال بين تقاليد عديدة، موحِّدًا المفسر الاجتماعى، والمتفاعل الرمزى، والتفكير البرجماتى مع إطار للمفاهيم يسعى إلى توضيح سمات النصوص القصصية والظروف السياسية لتشكيلها. ثمة نقلة، فيما يسميه "العملية النوعية **generic** لحكى القصص الجنسية"، من القصة الفردية عن السيرة الذاتية إلى خطاب موضع شك عن المشاكل الفردية والاجتماعية وعلاجها. ينظم السرد، كما يُرَى هنا، تحول النشاط الجنسى بوصفه خاصًّا وشأنًا حميمًا كما يفترض إلى فعل اجتماعى وسياسى.

تطورت مفاهيم مماثلة للسرد فى الأنثروبولوجيا والفلكلور، لافتة الانتباه للإنجاز المتحقق للقصص وحكى القصص، وتعالجها بوصفها أداء ثقافيا. وكتاب ريتشارد بومان **Bauman** "القصة والأداء والحدث **Story, Performance, and Event**" (١٩٨٦) مثال رائع لهذا الفهم للسردى. يفحص بومان الأداء الشفهى لقصص حكاها بعض سكان تكساس فى مواقف اجتماعية معينة، موضحا العلاقات بين القصة ذاتها، الأحداث التى ترويها، والموقف الاجتماعى الذى يجتمع فيه الاثنان معًا. يوضح بومان كيف أن فحص السرد دراسة للحياة الاجتماعية والثقافية. وهدفه، مثل هدف جونستون، أن يقدم نظرات فى كل من النسيج الرمزى للحيوات المحلية والدور العام الذى تلعبه القصص فى خلق المجتمعات وتصميمها. ولا تعكس القصص، كما توضح هذه الفحوص، الواقع الاجتماعى وتعبر عنه فقط، لكنها تشكل الحياة الاجتماعية أيضًا.

لا يتأثر مؤلفون من أمثال جونستون وبومان بجوفمان (١٩٨١) فقط، لكنهم يتأثرون أيضًا بجيرتز Geertz (١٩٧٣؛ ١٩٨٣) وهـاميس Hymes (١٩٨١؛ ١٩٩٦)، وهما رائدان آخران فى الدراسة الثقافية للسرد والأشكال الرمزية. اقترح كل من جيرتز وهاميس التركيز على السرد بوصفه شكلا للتواصل الرمزى فى سياق اجتماعى معين، كما هو الحال حين نحكى قصة لمستمع معين عن ظرف اجتماعى معين- على سبيل المثال، عن الفيضان الهائل فى فورت واين، أو عن تجارة كلاب الراكون فى تكساس- والخصائص المحلية لهذا الأداء نفسه جدير بدراسة دقيقة وبالتأمل. بالنسبة لهذه الزاوية فى الرؤية، السرد شكل بارز وقوى من الفعل الرمزى، تشكله المجتمعات الإنسانية ذات الأصول التاريخية، ويحدث اجتماعيا فى نصوص وسياقات ثقافية وسياسية معينة: **أداء محقق** يجب فهمه قريبا من تلك الأرضية.

سواء كان السرد شكلا متأصلا أو جزءًا من أفعال الإنسان، أو شكلا لغويا وذهنيا يستخدم ليصف واقع الإنسان ويعيد بناءه، ويفهمه، مسائل وصلت مناقشتها إلى مستوى معقد فى التاريخ وفلسفة التاريخ أيضًا. يؤكد كثير من المؤرخين أنه بينما سادت المناظرات عن الهوية **الفردية** والذاكرة بواسطة النماذج الميتافيزيقية والإمبريقية، كان للذاكرة **التاريخية** معقل فى السرد دائمًا. لم ير دارس منذ القدم حتى نهاية القرن الثامن عشر، حدًّا معينًا بين التاريخ "والأشكال الأخرى من الأدب" **(Koselleck 1985)**.

لكن ما سمة السرد الخاص بالذاكرة التاريخية (مع كون الذاكرة الفردية نفسها شكلا من الذاكرة التاريخية)؟ ما القصة التي يحكيها المؤرخون والفلاسفة عن حكى التاريخ والذاكرة وتدوينهما؟ نود أن نذكر قضية واحدة فقط تخضع لمناظرة مثيرة للخلاف تمامًا. إنها مسألة ما إن كان هناك، من ناحية، شيء من خبرة سابقة على السرد **pre-narrative**، خبرة أصلية تمثل المادة الصرفة للذاكرة، إذا جاز التعبير، مادة خام تُفرَض عليها بِنَى السرد فيما بعد؛ أو إن كانت خبرتنا، على الناحية الأخرى، منذ البدء منظمة في تصميم سردى بصورة متأصلة.

بشكل تقريبى، يمكن أن نميز موضعين فى هذه المناظرة. يمثل هايدن وايت **White** (١٩٨٧)، ويعتبره الكثيرون واحدا من الشخصيات الحديثة المؤسسة "للوعى السردى" بالتاريخ، أولئك الذين يقولون، بدرجات متنوعة: إن التاريخ بوصفه سردا لأحداث الإنسان وتطوراته يشبع أساسًا وظيفة تنظيم غير المنظم، يحول الفوضى المتناثرة للأحداث والأفعال والحقائق المنعزلة إلى نظام، ويعطى شكلا ومعنى لواقع كان، على هذا النحو، بلا شكل وبلا معنى. النظام الأساسى الذى تفرضه عملية السرد على عالم خبرتنا هو الزمنية، التى تتضمن بنى الماضى والحاضر والمستقبل، بكل تسلسلاتها الزمنية المختلفة.

يتمسك ديفيد كار **Carr** (١٩٨٦) الذى يوافق على الوظيفة الجوهرية المنظمة للزمن السردى، بموضع فى المعسكر المقابل، لكنه يؤكد على أن السرد شكل تحليلى فقط يُفرَض على خبرتنا. يزعم كار أنه بقدر ما يكون كل

واقع الإنسان، بما فى ذلك الخبرة والذاكرة، مؤقتًا بشكل متأصل، يكون أيضًا سرديا بشكل متأصل. لا تكون لدينا خبرة إن لم تكن فى شكلِ تتابعاتٍ مشيدة غائيًّا من البداية إلى النهاية، يشبه تمامًا السرد التاريخى والقصصى. وبتعبير مختلف، لا يكون لدينا مدخل إلى الواقع، بما فى ذلك واقع حيواتنا الخاصة، إن لم يكن الواقع سرديا حقًّا. وحيث إن الحياة الواقعية والعملية التاريخية الواقعية تشملان، من هذا المنظور، كثيرًا من السمات الشكلية للسرديات التاريخية والقصصية، لا ينبغى إذًا أن تُفرَض شبكات الفهم والمعنى "من الخارج". يعتمد خط "كار" فى المناقشة على التقاليد الفينومينولوجية والتأويلية فى الفلسفة، وهى تقاليد فكرية أثرت على هذه المناظرة بقوة. فكِّرْ فقط فى الدراسة الرائعة لبول ريكور **Recœur** (١٩٨٤/٨٥/٩١) عن "السرد والزمن **Narrative and Time**" التى تلُوِّح على نطاق واسع فى هذه المناقشات عن البنية السردية للزمن والخبرة والذاكرة، وتضعها فى حقل فلسفى يتراوح من أفكار هوسرل وهايدجر وجدامير إلى أفكار دريدا.

بؤرة هذا الكتاب: بناء هوية الإنسان

يقدم هذا المشهد النظرى لدراسة السرد أرضية يمكن أن يوضع عليها هدف المقالات المقدمة فى هذا المجال. تُعرَض المقالات المتضمنة هنا لتركز على قضية معينة: العلاقة بين السرد وهوية الإنسان، ومسألة الكيفية التى نبنى بها ما نسميه حيواتنا، وكيف نخلق أنفسنا فى العملية. يشترك كل مؤلفى هذا المجلد فى الإيمان بأن السؤال عن نوع من البناء المهدد هنا، لا يمكن

فصله عن السؤال عن نوع الهوية التى تبتكر فى هذا البناء، أو عزله عن السؤال عن السياق الثقافى والتاريخى لهذا البناء. ويشتركون أيضًا فى فرضية أن هذه الأسئلة مثمرة من منظور السرد. بالإضافة إلى ذلك، توضح بعض الأبحاث فى هذا الكتاب أن بناء معقدًا وسريع الزوال مثل هوية الإنسان- الذات فى زمن- لا يمكن أن يوجد **إلا** بوصفه بناء سرديا. من دون النسيج السردى، يبدو من الصعب حتى أن نفكر فى زمنية الإنسان وتاريخيته على الإطلاق.

وهكذا، يبدو أن دراسة السرد ليست مجرد فرع فى تخصص ضمن فروع أخرى، فرع يساعد بشكل خاص فى فهمنا لانعطافات هوية الإنسان وتحولاتها. وهناك قضية فلسفية أعمق بشأن العلاقة بين السرد والهوية. ونعتقد أن مقالات هذا المجلد توضح أن السرد يبرهن على أنه وسيلة مناسبة بصورة فائقة لاستكشاف الذات، أو بشكل أكثر دقة، بناء الذوات فى سياقات ثقافية زمنية ومكانية. ما تقترحه هذه الدراسات فى النهاية أن الفكرة الحقيقية لهوية الإنسان- ربما يمكن حتى أن نقول: الاحتمالية الحقيقية لهوية الإنسان- مرتبطة بالمفهوم الحقيقى للسرد وسمته.

وقد قسمنا الأبحاث فى هذا المجلد إلى ثلاثة أجزاء: يقدم الجزء الأول عدة رؤى نظرية عن مشكلة السرد وبناء الذات. وتستكشف فصول الجزء الثانى قصص حيوات معينة فى سياقاتها الثقافية، مقدمة عوالم متميزة لرجل من قبيلة بلاكفيت،[1] وامرأة نجت من سرطان الثدى، وأبطال خياليين

---

(١) **Blackfeet**: قبيلة من الهنود الحمر (المترجم).

وواقعيين من سرديات جماعية عن الهوية الأمريكية. فى الجزء الثالث، تركز المقالات على قضايا معينة، إمبيريقية ونظرية، لذاكرة السيرة الذاتية والهوية السردية، دارسةً تعليقات ذاتية (قصصية وغير قصصية) لملحن وعالِم وفيلسوف، وكتَّاب ورسامين. ويعرض تعليقٌ موجزٌ رسمًا تخطيطيا لحلقة دراسية صغيرة بين المؤلفين، يرسم خطوطا عريضة لمسائل عديدة لمزيد من البحث.

فى الفصل الأول من الجزء الأول، يقدم جيروم برنر رأيا عن عملية السيرة الذاتية بوصفها عملية تشكيل سردى للذات. مثل كل السمات الأخرى "لتشكيل عالم"– مفهوم يستعيره برنر من الفيلسوف نيلسون جودمان **Goodman**– ويعتمد تشكيل الذات (أو "تشكيل الحياة") بشكل كبير على النظام الرمزى الذى يتم فيه، فرصه وقيوده. ويستكشف برنر هذه النظم الرمزية بوصفها بنى ثقافية، تركز خاصة على بناء سرديات الحياة في السيرة الذاتية. ويذكر قائمة بعدة سمات تميز قصص الحياة الحديثة، مناقشاً أمثلة عديدة من السير الذاتية الطبيعية والأدبية. وعلى هذه الخلفية، يدفع برنر إلى المقدمة بتناقض غريب: بينما تعتبر الذات، فى الأيديولوجيا الغربية، السمة الأكثر خصوصية لوجودنا، يتبين بنظرة دقيقة أنها اجتماعية إلى حد كبير وقابلة للتفاوض بشكل استطرادى. ولا تشمل دراسة السير الذاتية، من هذا المنظور، فحص البناء الثقافى للهوية الشخصية فقط، لكنها تشمل أيضًا بناء ثقافة اجتماعية للشخص.

تعتمد كل الدراسات فى هذا الكتاب على مفاهيم معينة للسرد. يمكن اعتبار الفصل الذى كتبه بلوكميير **Blockmeier** وهاريه **Harré** مدخلا إلى السرد بوصفه نموذجا جديدا للعلوم الإنسانية. ويريان أن الاهتمام المتزايد بدراسة السرد وسياقاته الثقافية يعكس ظهور تيار آخر من منهج ما بعد الوضعية فى العلوم الإنسانية. ويقدمان، معتمدين على اللسانيات الاجتماعية والنفسية وعلى الدراسات الأدبية والفلسفية أيضًا، تعريفا عمليا للسرد يميزه عن الأنماط الأخرى للخطاب. فى مناقشة أمثلة متنوعة، يلقيان الضوء على الخصائص التى جعلت دراسة السرد مقاربة مثمرة على هذا النحو. ويحدِّدان أيضًا بعض الصعوبات النظرية والأخطار المحتملة، ويعتقدان أن على دارسى السرد توخى الحذر بشأنها. إن فهم السرد الذى توضع خطوطه العريضة فى هذه المقالة يؤكد بقوة على طبيعته سريعة الزوال وتجسده الاستطرادى الخاص، وهى خصائص، كما يرى المؤلفان، تجعله مناسبًا بشكل خاص لفحص الأنماط الديناميكية لهوية الإنسان.

يستكشف روم هاريه، فى الفصل الذى كتبه، كيف يمكن للسرد أن يبنى فردية الذات وتعدديتها. وتبنى أطروحته الرئيسية على مفهوم للذات بوصفها تتكون من ثلاث طبقات: "الذات-١" سياق للإدراك، و"الذات-٢" سياق للتأمل، و"الذات-٣" سياق للتفاعل الاجتماعى. ويوضح هاريه أن "الذات-١" و"الذات-٢" فرديتان عمومًا، لكن "الذات-٣" جمعية عمومًا. وتُطبَّق هذه الأفكار على سرديتين بارزتين عن البشر وهويات الإنسان. تتصور واحدةٌ الأشخاصَ كيانات مادية عصبية، وتعتبرهم الأخرى فاعلين خلقيا ونفسيا.

يقترح هاريه، فاحصا أوجه قصور الرأيين، دمجهما فى إطار سردى للوسيلة والغاية.

ويرى فريمان **Freeman** وبروكميير، فى دراستهما، أن هوية المرء، بقدر ارتباطها بالتقييم التفسيرى للماضى الشخصى للفرد وهو يحدث فى سرد السيرة الذاتية، يتعذر فصلها عن الأفكار المعيارية عن الحياة، أو ما يفترض أن تكون عليه، إذا كانت تُعاش بشكل جيد. ويسميان هذه الأفكار مفاهيم "الحياة الجيدة"، لافتين الانتباه إلى حقيقة أن بناء السرد للهوية ليس له بعد نفسى واجتماعى وجمالى فقط، لكن له بعدًا خلقيا أيضًا. فى مناقشة الأجناس الأدبية الثقافية والتاريخية المميزة عن سرديات الحياة من اليونان القديمة، والمسيحية، والحداثة، وما بعد الحداثة، تقترح المقالة أنه، بصرف النظر عن الشكل الخاص لعملية السيرة الذاتية، ستكون مشروطة لا محالة بمفهوم ما للتكامل السردى. ويتضمن هذا المفهوم، بشكل يتعذر تجنبه، بعدا جماليا وبعد خلقيا. يرى المؤلفان أن الأفكار الثقافة عن "الحياة الجيدة" تؤثر على درجة التكامل السردى المتأصل فى القصص التى يحكيها الناس عن حيواتهم، وعن هوياتهم فى النهاية.

ويعرض الفصل الذى كتبه دونال كربو **Carbaugh** سردا إثنوجرافيًّا يتأسس على تحليل نصوص شفهية عديدة. وتهتم هذه الدراسة أساسا بتوضيح كيفية تضمين النصوص الشفهية فى نظام ثقافى محدد للمعنى، وكيفية فهم مثل هذا السرد وتحليله بطرق حساسة للثقافة. وتركز تحليلات كربو أساسًا على سرد حكاه رجل من البلاكفيت، من السكان الأمريكيين الأصليين، اسمه

ريزنج ولف **Wolf**. وتوضح الدراسة كيفية تأثير الحدث الخاص الذى حكيت فيه قصة ريزنج ولف على بنيتها؛ وكيفية تضمين البنية رؤية خاصة للتاريخ والذاكرة والهوية؛ وكيفية اعتماد المعانى العميقة لتلك البنية وأهميتها ليس فقط على الأماكن الحقيقية، بل واعتمادها أيضًا على نظام لخطاب ثقافى يشمل الطقس والأسطورة والدراما الاجتماعية. والسرد ينشِّط هذا النظام فى التعبير، يوضح كيف يمكن اليوم أن يتناول شعبُ البلاكفيت التقليدى ديناميكيات التفاعل بين الثقافات والتحفظ الثقافى، والمقاومة أيضًا.

تبدأ كارول فليشر فيلدمان **Feldman** استكشافها لقصص تعريف الجماعة بملاحظة اختلاف أساسى بين السرديات التى يحكيها الدارسون عن أعمالهم فى جماعات المسرح فى نيويورك. تساءلت عن كيف يمكن أن تختلف بشكل درامى قصص تُحكَى عن عوالم حياتية تبدو متماثلة. يعالج تحليلها السرديات بوصفها أنماطًا ثقافية يمكن اعتبارها أجناسًا معرفية لخلق الخبرات وتفسيرها. وترى أن الأمر نفسه صحيح بالنسبة لسرديات جماعات ثقافية ممتدة مثل الأمم. إن سرديات الهوية القومية حالة خاصة من "قصة تعريف الجماعة". وبفحص التيمات التاريخية فى السرديات القومية الأمريكية، من حبكات قصص الحب والبحث، تقترح خصائص عديدة لسرديات الهوية القومية، مثل سرد كل الجماعات، يمكن أن تقدم أشكالا أساسية من خلالها تكسب السير الذاتية الشخصية شكلا ومعنى.

تفحص كريستين لانجلير **Langelier** سلسلة من سرديات تحكيها ناجية من سرطان ثدى أصيبت به قبل عشر سنوات. واجهت الناجية، واسمها ريا

Rhea، أثناء محنتها، عدة أحداث ثقافية قوية، بالإضافة إلى السرطان، والعلاج بالإشعاع، والجراحة- كلها، كما توضح المقالة، مغموسة بعمق فى خطابات ثقافية عن النوع **gender** والعرق. استجابت "ريا"، جزئيا، بوضع وشم على الندبة المتبقية بعد إزالة الثدى، كتابة على "كتابات" السرطان والجراحة. وتحلل لانجلير قصة ريا باعتبارها "أداء للهوية" ينتقل من الافتقار إلى الوكالة بالإصابة بالسرطان إلى الوكالة القوية بوضع وشم على ندبتها. تُدوِّن خمسة أجزاء من قصة ريا وتحللها لمعرفة معانيها الفردية والثقافية، وسمات الأداء، والاستراتيجيات اللفظية. ترى لانجلير أن الأداء السردى لريا عن الهوية يتضمن إمكانية تحولية بالنسبة للخطابات الثقافية الخاصة بالوشم وسرطان الثدى.

ويفحص جيروم سيولستر **Sehulster** "الحقيقة التاريخية" و"الحقيقة السردية" لحدث مهم فى السيرة الذاتية لريتشارد فاجنر. فى كتابه "**Mein Leben**" (**حياتى**)، يحكى الموسيقار "رؤية" خلاقة مدهشة شعر بها فى لا سبتزيا،[١] فى إيطاليا، فى أوائل سبتمبر ١٨٣٣. منذ ذلك الوقت تعتبر إلى رؤية فاجنر حدثا محوريا فى الدراما الممتدة لإبداع ملحمته لأوبرا من أربع حلقات، **خاتم نيبلونج** **Der Ring des Nibelungen**. يجد سيولستر، فاحصا كتابات فاجنر الخاصة بالسيرة الذاتية ورسائله ووثائق تاريخية أخرى، تباينات ومتناقضات مذهلة. ويؤدى تحليل تفصيلى لحكاية فاجنر ووثائق أخرى معاصرة إلى استنتاج أن فاجنر أبدع حكايته الخاصة بالسيرة الذاتية

---

(١) لا سبتزيا **La Spezia**: مدينة شمال غرب إيطاليا (المترجم).

للرؤية ونقحها ليقدم نفسه، بأثر رجعى، للآخرين بوصفه عبقريا وفنانًا، كما وصفه الفيلسوف أرثر شوبنهور، وقد قرأ فاجنر أعماله بعد سنة من لاسبتزيا. ومع ذلك، يرى سيولستر أن إعادة تفسير خبرة في السيرة الذاتية أو حتى "إعادة كتابتها" لا تفقد بالضرورة "الحقيقة السردية". إن حكاية الرؤية، مثل الكثير من الحكايات الأخرى فى "حياتى"، وثيقة تاريخية أقل بكثير من مجرد سرد أسطورى لتقديم الذات. إنها جزء من الأسطورة الشخصية لفاجنر، يدعم مكونا رئيسيا من هويته.

يتناول جاك فونشى **Vonèche**، فى دراسته عن الحكايات الذاتية لجان بياجيه، حالة بالغة الأهمية تتعلق بالهويات المتعددة فى السيرة الذاتية. كتب عالم النفس السويسرى الشهير، أثناء حياته الطويلة، عدة سرديات الحياة. وقدم نفسه، فى كل منها، بطرق مختلفة وفى مشاهد مختلفة لجماهير مختلفة. إن المقارنة بين هذه السرديات الحياتية كاشفة. إن بياجيه، فى كل سيره الذاتية، كما توضح الدراسة، هو نفسه ومختلف: الحقائق نفسها، والقصص متماثلة، لكن النتيجة مختلفة تمامًا. السيرة الذاتية، بالنسبة لفويشى، جنس أدبى مرن إلى أبعد الحدود فى **Selbstdarstellung** (تقديم الذات). تختلف طبقا للجمهور المستهدف فى الوظيفة التى تصمم لها حبكة الحياة والهوية. يسعى فويشى، مركزا على سيرتين ذائعتين لبياجيه، إلى توضيح مختلف التفاعلات بين الممثل والمشهد والحبكة والجمهور. يغير بياجيه، فى مواجهة مَشاهِد مختلفة وجماهير بثقافة مختلفة، القبعات والهويات الفكرية. والأكثر

إثارة على الإطلاق، أن بياجيه "العلمى" قدم نفسه بوصفه منظِّرًا تطوريا، التطور الفردى بالنسبة له العامل المفسر فى الإبستمولوجيا وعلم النفس.

تعالج مقالة بروكميير ثلاث تيمات: الأولى: تثير مشكلة المرجعية فى السيرة الذاتية: من المؤلف، راوى القصة، ومن الذات وراء هذا الخطاب أو فيه؟ هل هناك ذات، أو ذات **واحدة**، عموما؟ وتفحص الثانية الرأى العام بأن جشتالت السيرة(الذاتية) **(auto)biographical gestalt** لحياة يطوقه تطور طبيعى من البداية إلى النهاية. ويرتبط هذا الرأى بشدة بما يسميه "غائية بأثر رجعى **retrospective teleology**" لسرديات الحياة، حقيقة أن الحياة، إذا حكيت بإدراك متأخر، تبدو وكأنها انقضت باتجاه غاية، **telos**.[١] والتيمة الثالثة: رؤية الزمن والزمنى كما تنبثق فى سرد السيرة الذاتية. يرى المؤلف أن بناء هوية الإنسان أساسا بناء لنموذج معين للزمن، "زمن السيرة الذاتية"، زمن حياة المرء. ولشرح هذه المناقشات، يناقش "السرديات البصرية" للوحات، قارئا أمثلة من البوتريهات بوصفها سرديات حياة. وهو يفعل ذلك، يستنتج أن تاريخ الفن منذ عصر النهضة يقدم جنسا من رسم السيرة (الذاتية) وهو ليس فقط شكلا فاتنا من السرد التصويرى للحياة، لكنه يسمح أيضًا بالنفاذ إلى طبيعة عملية السيرة الذاتية.

فى الفصل الأخير، يقدم مارك فريمان قراءة نقدية ومناقشة موجزة للفصول السابقة. ويحدد أربعة أبعاد أساسية متضمنة فى الاستكشافات المتنوعة فى العلاقة بين السرد والهوية المقدمة فى هذا المجلد: البعد

---

(١) **telos**: غاية، لاتينى (المترجم).

التاريخى، و**الثقافى**، و**البلاغى**، و**التجريبى** أو **الشعرى**. يقترح فريمان، بالتركيز على بعض المفاهيم الأساسية التى تنبثق من مناقشة هذه الأبعاد- "وعى السيرة الذاتية"، و"المخيلة السردية"، و"الارتباط السردى"- رؤية هوية الذات بوصفها أسلوبا سرديا فريدًا، أسلوبا منغمسًا فى سرديات حياتنا. وبالسير بهذه الفكرة خطوة إلى الأمام، يرى أن شكلا "أدبيا" يُبنَى بفهم مميز فى نسيج الحياة. وبهذه الرؤية، تندمج مسألة الهوية والسرد فى مسألة الحياة والسرد. إننا، كما يستنتج فريمان، قد نتحدث عن البعد الشعرى ليس فقط للبناء السردى للهوية، وهو يحدث فى سرد السيرة الذاتية، ولكن أيضا عن الخبرة نفسها.

المراجع

Albright, D. (1996). Literary and psychological models of the self. In U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 19–40). Cambridge: Cambridge University Press.

Bakhtin, M. (1973). *Problems of Dostoevsky's poetic.* Ann Arbor, MI: Ardis.

Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination.* Austin, TX: University of Texas Press.

Bal, M. (1977). *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes.* Paris: Klincksieck

Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the theory of narrative.* Toronto: University of Toronto Press.

Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the theory of narrative.* 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press.

Bamberg, M. (Ed.) (1997). *Narrative development.* Mahwah, NJ: Erlbaum.

Basso, K. (1996). *Wisdom sits in places: Landscape and language among the Western Apache.* Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.

Bauman, R. (1986). *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bernstein, C. (1997). Labov and Waletzky in context. *Journal of Narrative and Life History, 7 (1–4)*, 45–71.

Bruner, E.M. (1986). Ethnography as narrative. In V. Turner & E.W. Bruner (Eds.), *The anthropology of experience* (pp. 139–55). Chicago, IL: University of Illinois Press.

Bruner, J.S. (1986). *Actual minds, possible worlds.* Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Bruner, J.S. (1990). *Acts of meaning.* Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Bruner, J.S. (1996). *The culture of education.* Harvard University Press.

Bruner, J.S. (1997). Labov and Waletzky thirty years on. *Journal of Narrative and Life History, 7 (1–4)*, 61–68.

Carr, D. (1986). *Time, narrative, and history.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Clifford, J., & Marcus, G. (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography.* Berkeley, CA: University of California Press.

Cole, M. (1996). *Cultural psychology: A once and future discipline.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Edwards, D. (1997). *Discourse and cognition.* London et al.: Sage.

Fisher, W.R. (1989). *Human communication as narration.* Columbia, SC: University of South Carolina Press.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "natural" narratology.* New York: Routledge.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures.* New York: Basic Books.

Geertz, C. (1983). *Local knowledge.* New York: Basic Books.

Geertz, C. (1988). *Lives and works: The anthropologist as author.* Stanford, CA: Standford University Press.

Geertz, C. (1995). *After the fact.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gergen, K.J. (1994). *Realities and relationships: Soundings in social construction.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gibbs, R.W. (1995). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding.* Cambridge: Cambridge University Press.

Goffman, E. (1981). *Forms of talk.* Oxford: Blackwell.

Habermas, J. (1992). *Postmetaphysical thinking.* Cambridge, MA: MIT.

Harré, R., & Gillett, G. (1994). *The discursive mind.* Thousand Oaks, CA: Sage.

Herman, D. (1995). *Universal grammar and narrative form.* Durham, NC & London: Duke University Press.

Hermans, H.J.M., & Kempen, H.J.G. (1993). *The dialogical self: Meaning as movement.* San Diego, CA: Academic Press.

Hinchman, L.P., & Hinchman, S.K. (Eds.) (1997). *Memory, identity, community: The idea of narrative in the human sciences.* Albany, NY: State University of New York Press.

Hymes, D. (1981). *"In vain I tried to tell you": Essays in native American ethnopoetics.* Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Hymes, D. (1986). Discourse: Scope without depth. *International Journal of the Sociology of Language, 57*, 49–89.

Hymes, D. (1996). *Ethnography, linguistics, narrative inequality: Toward an understanding of voice.* London: Taylor & Francis.

Johnstone, B. (1991). *Stories, community, and place.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Journal of Narrative and Life History, 7 (1–4). Special issue: Oral versions of personal experience: Three decades of narrative analysis. Ed. by M. Bamberg.

Koselleck, R. (1985). *Futures past: On the semantics of historical time.* Cambridge, MA, & London: MIT Press.

Labov, W., & Waletzky, J. (1967). Narrative analysis: Oral versions of personal experience. In J. Helm (Ed.), *Essays on the verbal and visual arts* (pp. 12–44). Seattle, WA: University of Washington Press.

Lachmann, R. (1997). *Memory and literature: Intertextuality in Russian modernism.* Minneapolis, MN & London: University of Minnesota Press.

MacIntayr, A.C. (1981). *After virtue.* Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.

Marcus, G., & Cushman, D. (1982). Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology, 11*, 25–69.

McAdams, D.P., & Ochberg, R.L. (Eds.) (1988). *Psychobiography and life narratives.* Durham, NC: Duke University Press.

Miller, P.J. (1994). Narrative practices: Their role in socialization and self-construction. In U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 158–179). Cambridge: Cambridge University Press.

Newton, A.Z. (1995). *Narrative ethics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Plummer, K. (1996). *Telling sexual stories*. London: Routledge.

Prince, G. (1997). Narratology and narratological analysis. *Journal of Narrative and Life History, 7 (1–4)*, 39–44.

Ricœur, P. (1984/85/91). *Narrative and time, Vols. 1–3*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Rorty, R. (1979). *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Rosenwald, G.C., & Ochberg, R.L. (Ed.). (1992). *Storied lives*. New Haven, CT: Yale University Press.

Sarbin, T.R. (Ed.). (1986). *Narrative Psychology: The storied nature of human conduct*. New York: Praeger.

Sacks, H. (1972). On the analyzability of stories by children. In J. Gumperz and D. Hymes (Eds.), *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication* (pp.325–345). New York: Holt, Rinehart & Winston.

Shweder, R.A. (1991). *Thinking through cultures: Expeditions in cultural psychology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Taylor, C. (1985). *Human agency and language. Philosophical papers I*. Cambridge: Cambridge University Press.

Toolan, M. (1996). *Total speech: An integrational linguistic approach to language*. Durham, NC: Duke University Press.

Toolan, M. (1988). *Narrative: A critical linguistic introduction*. New York: Routledge.

Turner, M. (1996). *The literary mind*. Oxford: Oxford University Press.

Wertsch, J.V. (1991). *Voices of the mind: A sociocultural approach to mediated action*. London: Harvester Wheatsheaf.

White, H. (1987). *The content of the form: Narrative discourse and historical representation*. Baltimore, MD & London: John Hopkins University Press.

الجزء الأول

السرد وبناء الذات

آفاق نظرية

الفصل الثانى

صناعة الذات وصناعة العالم

جيروم برنر

أود التحدث بصوت من يأخذ بجدية تصريح فيتجنشتاين بأن وظيفة الفيلسوف مساعدة الذبابة على الخروج من الزجاجة. أنا الذبابة. ونيلسون جودمان الفيلسوف الذى ساعدنى أكثر كلما وجدت نفسى محشورا فى زجاجة فيتجنشتاين. أقترحُ أن أطرح بعض الخواطر والفرضيات التى تحتاج بشكل خاص إلى عقل فلسفى قوى لتوضيحها. وتتعلق كلها بموضوع بسيط بشكل خادع: كيف يقدم الناس حكاية عن أنفسهم أو بشكل أوسع، ماذا يفعلون حين يطرحون "سيرة ذاتية"؟

فى السيرة الذاتية، نطرح رؤية لما نسميه ذاتنا وأفعالها، وتأملاتها وأفكارها ومكانها فى العالم. ثمة صعوبة بالغة في تحديد طبيعة المشار إليه فى مثل هذا الخطاب. وإلى بعض هذه الصعوبات أود أن أوجه انتباهى. ينبغى أن أقول، بالمناسبة، إن تأملاتى ليست افتراضية تمامًا. لدىَّ ما يسمى فى الرطانة الحديثة قاعدة بيانات. وقد انشغلت مجموعة منا فى نيويورك، فى جمع سير ذاتية تلقائية، غير فنية، إذا كان هناك شىء من هذا القبيل، من

أناس عاديين. اجتذبنا متطوعين وسألناهم ببساطة: "احكِ لنا قصة حياتـــك". أكدنا لهم فى البداية أننا لسنا إكلينيكيين لكننا، مع ذلك، نود بشدة أن نكتشف، باستخدام لغة جودمان **Goodmanian language**، كيف يـشيدون صـــورة لحيواتهم. وقد حدث شىء غريب. أجرينا لقاء مع رجل، ثم أجرينا لقاء مـــع أخته وقد "أوصى" لنا بها، فقالت: "تعرفون، يود أخى الآخر أن تجروا أيضا لقاء معه"، وقبل انقضاء وقت طويل كنا قد أجرينا لقاء مع كل أفراد الأســرة نفسها: ابنتين كبيرتين وابنين، والأب والأم. ربما للمرة الأولى- على الأقــل لم أتمكن من العثور على تقرير عن شىء فى الأدبيات بهذا الشكل- أجرينــا مقابلات منفصلة مع ستة أفراد من العائلة نفسها، كان لهم جميعا، إذا كان من الممكن أن أُسامَح على التعبير، "عوالم نفسية" متماسة بشكل ما مع بعــضها. كانت مادة **رواية عائلية un roman familial**.

عند نقطة فى الإجراءات، كنتُ أتناول الغـــداء مـــع صـــديق قـــديم، الأنثروبولوجى كليفورد جريتز، وسألتُه عن تعريف الأسرة، مـــن منظـــور أنثروبولوجى أو إثنولوجى. رد البروفيسور جريتز: "حسنًا، الأســـرة، فـــى المقام الأول، نظام مصممَّ لحفظ قوى الطرد المركزى من العمل فى مجموعة من الناس عليهم أن يبقوا معًا". وجدتها طريقة "جيدة" ومفيـــدة للنظـــر فـــى المسألة- جيدة، بمعنى أن حياة الأسرة عملية إحماء طبيعى. وحينذاك بـــدأت أدرك، بشكل ملموس، إلى أية درجة يتكون بناء ذوات النـــاس و"حيـــواتهم" فى أسرة (أو أية مجموعة أخرى متقاربة) مـــن مفاوضـــات ضـــد الطـــرد المركزى حول القواعد.

وتبين بسرعة أن المفاوضات المقصودة لم تكن، إذا جاز التعبير، **من العدم ex nihilo**. فى الحقيقة، كانت مصممة فى شىء لا يمكن أن أسميه إلا أجناسًا- أجناسًا أدبية قابلة للتفاوض بسهولة تامة. ينبغى أن يكون هناك، إذًا، فهم عميق، وكان هنرى جيمس على صواب حين قال: إن المغامرات تحدث لمن يعرفون كيف يحكون عنها. إذا كان صائبًا، لابد أنه صائب بعمق. إلى أية درجة يُدفَع المرء، بمجرد أن ينطلق فى حكاية من جنس أدبى عن نفسه، ليبقى معها إلى الأبد؟ ونعود إلى هذه القضية فورًا. لكن لأعدْ أولا إلى البداية وأناقش بحرية أكبر العملية الفضولية التى يبنى بها الناس ما نسميه "ذاتًا" و"حياة".

لم يعد الأمر مفزعًا جدا منذ زمن بعيد، من المؤكد عند انعطافة القرن، لم تعد عملية خلق الذات تبدو مزعجة جدا لدارسى السيرة الذاتية. كان للمجلدات الكبيرة لجورج ميش،[1] التى ظهرت قبل الحرب العالمية الأولى، اهتمامات أخرى. اهتم ميش "بالحيوات" بقدر ما تمثل تعبيرات نموذجية عن الثقافة وممثلة لها. ولا يمكن لمعاصر، مسته شكوك ما بعد الحداثة، إلا أن يُبهَر بما يقرأه فى مجلدات ميش. بداية، كيف كان قادرا على الحكم على ما يمثل أى عصر؟ ولماذا كان اهتمامه قليلا بالقضايا المعرفية الضمنية- بالنسبة لنفسه ولرجال "نموذجيين وممثلين" (إنه، بالطبع، ذكورى جدا فى توجهه)؟ كيف تعامل مع حقيقة وجود **ابتكارات** فى شكل السيرة الذاتية كانت

---

(١) جورج ميش Georg Misch (١٨٧٨-١٩٦٥): فيلسوف ألمانى، والكتاب المشار إليه "تاريخ السيرة الذاتية"، ويقع فى عدة مجلدات (المترجم).

فى ذاتها فى أهمية أية أحداث فى تشكيل أنواع السير الذاتية التى تلتْها؟ وكان توماس الكمبيس[١] أحد هؤلاء المبتكرين. لكن لم يقتصر تقديم أشكال جديدة على كُتَّاب السيرة الذاتية، لكنه ضم فلاسفة وروائيين أيضًا- مثل روسو وفلوبير. كان هناك، بالتأكيد، كُتَّاب سيرة ذاتية يدركون "المشكلة البنائية"[٢]- من أوجستين إلى هنرى آدمز[٣]- لكن معظم الكتاب فى السيرة الذاتية حتى نهاية القرن التاسع عشر اعتبروا كتابة السيرة الذاتية كتابة عن "ذات جوهرية"، وكتابة عن "حياة"، بمصطلحات جودمان **Goodman** "حياة بدائية" مستقلة عن عملية بنائها. وكان كل ذلك ضروريا لأسرها، كتابتها، تدوينها. وهو رأى لا يبعد كثيرا عن الاعتقاد الذى يقود خالات حسنات النوايا إلى التأكد من أن الكتَّاب يستهلون سيرة ذاتية "لا ينبغى أن تكون صعبة؛ لقد عشْتَ حياة **ممتعة**".

اليوم، تحولت الرابطة تماما. نرفض الرأى القائل بأن "الحياة" شىء فى ذاته ونعتقد أنها كلها فى البناء، فى النص، أو صناعة النص. إذا قرأْتَ لكتاب معاصرين عن سيرة ذاتية، مثل وليم سبنجمان **Spengemann** أو جانيت فرنر جن **Gunn**، فستجدهم بنائيين تمامًا. إنهم يهتمون بالابتكار التاريخى الأدبى، بالشكل، **بتصوير** الواقع. يهتمون، مثلى، بالقوى الأدبية

---

(١) توماس الكمبيس **à Kempis** (١٣٨٠-١٤٧١): راهب وكاتب كاثوليكى ألمانى (١٤٢٦) (المترجم).

(٢) البنائية **constructivist**: نسبة إلى **constructivism**، وهو اتجاه فنى ظهر فى موسكو سنة ١٩٢٠، ويتميز باستخدام مواد صناعية، مثل: الزجاج والصلب والبلاستيك لابتكار أشكال هندسية غالبا (المترجم).

(٣) هنرى آدمز **Adams** (١٨٣٨-١٩١٨): كاتب وصحفى أمريكى (المترجم).

التى تشكِّل السيرة الذاتية. هل ترتكز سيرة ذاتية، ولتكن "رواية تعليميـــة"،(١) على تراكم الحكمة من الخبرة، كما يمكن أن يعبر إمبريقى بريطانى؟ وكـــأن المرء، إذا جاز التعبير، يحوّل تدريجيا الخصائص الأولية للخبرة المباشـــرة إلى خصائص ثانوية لمعرفة أعلى.

لكنها ليست مجرد جنس أدبى له هـــذه الوظيفـــة التـــشكيلية، لكنهـــا استعارات معينة منظِّمة أيضًا. تأمل المثال التالى. بدأ مباشرة أحد المشاركين فى دراستنا، حين سُئِل، عن حياته، بحدث مجازى شكَّل المقابلة كلهـــا. هـــو نفسه كان كاتب له أعمال منشورة، مدرس لغة إنجليزية، وُلِد فى انجلترا، فى بلدة فى ميدلندز **Midlands** حيث قضى طفولته ومراهقته. من هنا بدأ: "كان والداى يديران فندقًا صغيرًا على حدود بلدة صغيرة فى ميدلندز. حين ولدت، استدعوا طبيب التوليد. رفعنى الطبيب من كعبىَّ، حين وجد أننى أعانى من صعوبة فى التنفس، وصفعنى على ظهرى، وكسر ضلعين. ترى، أعانى من نخر العظام. مثل قصة حياتى إلى حد ما: يكسر الناس عظامى وهم يحاولون مساعدتى." لم يعد قط مرة أخرى إلى هذا الحدث ولـــم يكـــرر حتـــى هـــذه المصلحات. لكن كل نقطة تحول فى حياته (أعود إلى نقط التحول فيما بعد) احتوت صورة ما من هذه التيمة المجازية نفسها: يأتيه الأذى بفضل النوايـــا الحسنة لشخص آخر. وهكذا بدأنا نسأل عن الدور الذى يؤديه جـــنس أدبـــى أو تيمة مجازية فى قصة حياة. لأسهبْ فى هذه المشكلة لحظة.

---

(١) رواية تعليمية **Bildungsroman**: بالألمانية في الأصل. رواية تهتم بالنمو النفسى والخلقى (المترجم).

لكن، ما السيرة الذاتية عموما؟ إنها تتكون مما يلى: راوٍ، هنا والآن، يأخذ على عاتقه مهمة وصف تطور بطل هناك وحينذاك، بطل تصادف أنه يحمل الاسم نفسه. وينبغى عليه طبقا للعرف أن يستدعى هذا البطل من الماضى إلى الحاضر بطريقة ينصهر فيها البطل والراوى فى النهاية ويصبحان شخصا واحدًا بوعى مشترك. والآن، للاستدعاء من هناك وحينذاك لدرجة أن يصبح البطلُ الأصلى الراوى الحالى، يحتاج المرء إلى نظرية للنمو أو على الأقل للتحول؛ إلى وصفة تسمح لولد عديم الخبرة يسرق الكمثرى بأن يصبح القديس أوجستين الذى ينشغل الآن تماما بالصراع بين الإيمان والعقل. يصبح الولد، بالطبع، أداة فى القص. يكرس حياته لنظرية أو قصة يتسق فيها مع قدره. فى هذا النوع من القصص، ليس من الخطأ أن نقول: إن القول المأثور القديم قد عُدِّل. إذا كان الطفل فى البداية أبًا للرجل، فالرجل الآن (فى السيرة الذاتية) يستعيد دوره أبًا للطفل- لكنه هذه المرة يأسر الطفل من أجل الثقافة باستخدام نظريات الثقافة وقصصها.

هنا خروج مهم على المألوف. لا يمكن التحقق، بالمعنى المعتاد لاستخدام المصطلح، من النظريات أو القصص التى يشيدها المرء عن نموه، عن "مراحل" مسار هذا النمو كله. وأفضل ما يمكن أن يقوم به المرء مراجعتها على ذاكرة المرء نفسه- وهى، بالطبع، عرضة للخطأ بشكل معروف ومفتوحة على التخطيط **schematization**، كما ذكرنا السير فردريك برتليت **Bartlett** (١٩٣٢) منذ زمن طويل- أو مراجعتها على "ذكريات الأسرة" **(Rubin 1986)**. أو مراجعتها على ما أطلقت عليه فى موضع آخر

"الحكايات الموثقة ثقافيا" لما ينمو ولما تدور حوله الطفولة (**Bruner 1990**). تحديدًا، مثل هذا "الفحص" لا يوجهه تصديق عادى بل يوجهه معيار للاحتمال، للتماثل مع الحياة. أى إن "قصة حياتى"– وسأصل إلى "القصة" فى لحظة– ليست مؤلفة من مجموعة مقترحات قابلة للاختبار بالمعنى المعتاد، لكنها مؤلفة بوصفها سردًا. ويفرض هذا قيودًا تتلاءم كثيرا مع متطلبات السرد كما أن عليها أن تتلاءم مع ما "حدث" للمرء، أو ما يتذكره المرء باعتباره حدث. تذكر طبيب التوليد الذى كسر الضلعين. يحتمل أن تكون "الحقائق" (من خلال نقلها ثقافيًّا) صحيحة. يقدم التفسير واستخدامه المجازى، فيما بعد فى ابتكار سردى، استمرارية مع الحقائق المستقْبَلة ومع مفهوم (أو ابتكار) كاتب السيرة الذاتية "لحياته". ويجب أيضًا أن تتلاءم مع متطلبات السرد بوصفه شكلا لتنظيم الخبرة. ماذا يمكن أن نقول عن هذه المتطلبات الخاصة بالسرد؟

ينبغى أن يكون للحكايات السردية خاصيتان على الأقل؛ ينبغى أن تركز على الناس وحالاتهم المتعمدة: رغباتهم، ومعتقداتهم، الخ؛ وينبغى أن تركز على الكيفية التى أدت بها هذه الحالات المتعمدة إلى أنواع معينة من الأنشطة. وينبغى أيضًا أن تبدو مثل هذه الحكاية نظامًا يحفظ، أى يحفظ التسلسل أو يبدو أنه يحفظه، الخصائص المسلسلة لما تكوِّنه الحياة نفسها أو يُفترَض أنها تكوِّنه. وبطبيعة الأمور، إذا كانت هذه النقط صحيحة، ينبغى أن تكون السير الذاتية عن الماضى، ينبغى أن تكون بامتياز جنسًا أدبيا (أو مجموعة من الأجناس الأدبية) مؤلفة بصيغة الماضى. وهكذا لمجرد

المتعة، نقرر اكتشاف إن كانت السير الذاتية كلها بصيغة الماضى- السير الذاتية التلقائية التى جمعناها، وعينة من السير الذاتية الأدبية.

لم نعثر قط على عمل واحد شكل فيه الفعل الماضى أكثر من ٧٠ فى المائة من الأفعال المستخدمة. السير الذاتية، بالتأكيد، عن الماضى؛ لكن ماذا عن ٣٠ فى المائة أو أكثر من جملها ليست فى صيغة الماضى؟ إننى متأكد من أنه سيتبين لنا من دون كل هذه الإحصائيات أن السيرة الذاتية ليست عن الماضى **فقط**، لكنها بهِمّة عن الحاضر أيضًا. إنها وكأنها حتى تأتى بالبطل إلى الحاضر، لابد أن تتعامل مع الحاضر كما تتعامل مع الماضى- وليس فقط فى نهاية الحكاية، كما يمكن القول. إنه جزء منها. لكن هناك جزءًا آخر أكثر أهمية. يتفق معظم ما يأتى فى "صيغة الحاضر" فى السيرة الذاتية مع ما يسميه دارسو البنية السردية "تقييم"- مهمة وضع هذه الأحداث المتتابعة فى سياقٍ ذى معنى. يتضمن السرد، سواء نظرنا إليه من منظور الذى يميل أكثر إلى الشكلية لوليم لابوف (١٩٨٢) أو المنظور الذى يميل أكثر إلى الأدبى والتاريخى لبربارا هيرنشتاين سميث (١٩٨٦)، سمتين بالضرورة: إحداهما الحكى عما حدث لجمع من البشر مع نظرة إلى النظام الذى حدثت فيه الأمور. ويستعين هذا الجزء بشكل كبير بأدوات مثل الفلاش باك، والنظر إلى الأمام، وأدوات أخرى. لكن لابد أيضا أن يجيب العمل السردى على السؤال: "لماذا يستحق هذا أن يُحكَى، ما أهميته؟" ليس كل ما حدث جدير بأن نحكيه، وليس من الواضح دائمًا السبب الذى يجعل ما يحكيه المرء جديرًا بأن يُحكى. إننا نمل وننفر من تعليقات من قبيل "استيقظْتُ فِي الصباح، ونزلْتُ

من السرير، وارتديت ملابسى وربطت حذائى، وحلقت، وتناولت فطـورى، وذهبت إلى المكتب ورأيت طالب دراسات عليا لديه فكرة لأطروحة..."

تفرض وظيفة "لماذا نحكى" شيئًا ذا أهمية كبيرة (ومخبأة) على السرد. لا يجب فقط أن يكون السرد عن سلسلة أحداث عبر الزمن، مبنيـة بـشكل شامل فيما يتعلق بالمبادئ الثقافية، ينبغى أيـضًا أن يحتـوى شـيئًا يهبـه **استثنائية**. توقفنا بشكل أفضل لحظة نستكـشف مـا يعنيـه هـذا المعيـار للاستثنائية فى السيرة الذاتية، وبشكل عرضى، لماذا مثل هذا الفـيض مـن العبارات فى صيغة المضارع فى كتابة السيرة الذاتية.

وظيفتا السيرة الذاتية

تقوم السيرة الذاتية بوظيفة مزدوجة. إنها، من ناحية، فعل "تحـصين"، باستخدام مصطلح نيلسون جودمان. بمعنى، إننـا نتمنـى أن نقـدم أنفـسنا للآخرين (ولأنفسنا) بوصفنا "توكيدا ثقافيا" نموذجيا أو مميزا بشكل ما. أى أن نقدم حالاتنا وأفعالنا المتعمدة فى ضوء "السيكولوجيا الشعبية" المتأصلة فـى ثقافتنا. عموما، نضحك على ما هو مضحك مبدئيا، ونأسى لما هو محـزن مبدئيا. هذه مجموعة "المعطيات" فى الحياة. ليست هناك فردية، ليست هناك ذات حديثة. نحن ببساطة مرايا لثقافتنا. لتأكيد الفردية (وأنا أتحدث عن الثقافة الغربية فقط)، نركز على ما هو، فى ضوء علم النفس الـشعبى، اسـتثنائى (ومن ثم جدير بأن يُحكَى) فى حيواتنا.

والآن، المتطلب الوحيد الذى تفرضه ضرورة أن **نحكى** قصة حياة (حتى حين يدعونا سيكولوجىٌّ للقيام بذلك) أن يحكى المرء شيئا "شيقًا"- أى قصة تعتبر قانونية وتعتبر غير قانونية فى الوقت ذاته. ما يجعل شيئا "شيقا" هو دائمًا "نظرية" أو "قصة" تسير عكس المتوقع أو تؤدى إلى نتيجة عكس المتوقع. لكن التوقع، بالطبع، يتحكم فيه علم النفس الشعبى المنتشر ضمنيا فى الثقافة. هذه هى الحالة؛ على القصة (لنفى بمعيار قابليتها لأن تُحكَى) أن تنتهك التوقع القانونى، وأن تفعل ذلك بطريقة مفهومة ثقافيا. أى يجب أن تكون انتهاكا لمبدأ متعلق علم النفس الشعبى، انتهاكا يصبح مبدأ- أى أن خرق العرف ينبغى أن يكون هو نفسه عرفيا: الزوج الديوث، والعذراء الجميلة المخدوعة، الخ.

لنعد الآن إلى قضية الجنس الأدبى، وقد أثرناها من قبل. أفترض أن الأجناس الأدبية تمثل أشكالا مميزة لانتهاكات قانون علم النفس الشعبى. وبهذا لا أنوى أن أقول: إن الأجناس الأدبية، إذا جاز التعبير، "نُسَخ" مما يحدث فى الحياة. إن الابتكارات الأدبية، كما لوحظ، إلهامات لأنماط جديدة فى الحياة، دعاوى لتجريب طرق طازجة لانتهاك تفاهة علم النفس الشعبى، ونبجل أنماط لورانس ستيرن **Sternes** وناتاليا جينزبرج **Ginzburgs**، فيرجينيا وولف وأنايس نين **Anais Nin** "لبصائرهم الإنسانية" بقدر ما نبجلهم لمهاراتهم الأدبية. وهكذا بالضبط وعلم النفس الشعبى يجسد الطرق القانونية التى يستجيب بها الناس للعالم ويحصنها، يبتكر الأدب أشكال الانحراف ويمثلها- وأعنى "بالأدب" أيضًا العالم الفكرى الأدبى للمبتكرين الكبار فى سيكولوجيا "شخصية" الإنسان، من أنصار أنواع الأخلاط الأربعة، مرورا

بمسمر[1] ورُسُل "الإيحاء"، إلى العصور الحديثة حين ابتكر قصصًا جديدة "شيقة" غير قانونية أشخاصٌ مثل: بيير جانيه، وفرويد، ويونج، وفى وقت أحدث لانج، ولاكان. وبالطبع، مع كل تحصين جديد للانحراف عن قانون علم النفس الشعبى هناك ابتكار لمصطلحات تحصن أكثر النمط المنشق- "دفاع الأنا"، و"النمط القديم"، و"انطوائى"، الخ.

هدف السرد، إذًا، إزالة غموض الانحرافات. لا يحل السرد مشكلة. إنه يضعها ببساطة بطريقة تجعلها مفهومة. ويفعل ذلك باستدعاء لعبة الحالات السيكولوجية ولعبة الأفعال التى ترشح حين يتفاعل البشر معا وينسب هذا لما يمكن توقُّع حدوثه عادة. أعتقد أن كينيث بورك[2] لديه الكثير مما يقوله عن "لعب الحالات السيكولوجية"، وأعتقد أن فحص أفكاره مفيد. فى كتابه "نحو الحوافز **The Grammar of Motives**"، يدخل فكرة "النزعة الدرامية" (**Burke 1945**). لاحظ "بورك" أن النزعة الدرامية يخلقها تفاعل خمسة عناصر (يسميها خماسية). وتشمل **ممثلا** يقوم **بعمل** باتجاه **هدف** باستخدام **أداة** فى **مشهد** معين. ويرى أن النزعة الدرامية تُخلَق حين تختل عناصر الخماسية، حين تفقد "نسبها" المناسبة. وهذا يخلق **اضطرابا**، وهو عنصر سادس منبثق. ولديه الكثير مما يقال عما يؤدى إلى اختلال النسب بين عناصر الخماسية الدرامية. على سبيل المثال، لا يتلاءم الممثل والمشهد. نورا، على سبيل المثال: ماذا تفعل فى العالم نورا المتمردة فى "بيت الدمية"

(١) مسمر Mesmer (١٧٣٤-١٨١٥): فرانز أنطون، طبيب نمساوى سعى لعلاج الأمراض بالمغناطيسية الحيوانية، استخدام علاجى مبكر للتنويم المغناطيسى (المترجم).
(٢) كينيث بورك Burke (١٨٩٧-١٩٩٣): منظر أدبى وفيلسوف أمريكى (المترجم).

فى منزل هذا الدكتور المبتذل؟ أو أوديب يتزوج دون أن يـــدرى مـــن أمـــه جوكاستا. "النسب المتناسبة" تقدمها، بالطبع، المواقف القانونية فى علم النفس الشعبى باتجاه الحالة الإنسانية. وتشكل النزعة الدرامية انتهاكها النمطى. فى الثقافة الشفهية الكلاسيكية، تمثل الأساطير العظيمة المنتشرة أشكالا نمطيـــة قديمة للانتهاك، وتصبح باطراد "سلسلة" رسمية– وحتى متجمـــدة– بمـــرور الزمن، كما نعرف من الدراسات الكلاسيكية للحكايات الشعبية الروسية التى نشرها فلاديمير بروب **Propp** (١٩٨٦). فى الثقافات الأدبية الأكثر تحركـــا يزيد بشكل هائل، بالطبع، تتوع فى مثل هذه الحكايات والقصص، بما يوازى التعقد الهائل والفرص الأوسع التى تصاحب المعرفة بالقراءة والكتابة. تتطور الأجناس الأدبية، وتظهر أشكال جديدة، ويزيد التنوع– فى البداية على الأقل. ربما مع هذا الظهور للثقافات الجماهيرية ووسائل الإعلام الجديـــدة واســـعة الانتشار، تحدث قيود جديدة على هذا التنوع، لكن هذا يأخذنا بعيدا عن مجال هذه المقالة (انظر فيلدمان، فى هذا المجلد).

نقاط التحول

فى السيرة الذاتية الغربية سمة تحتاج إلى ذكر خاص. ترتبط بما أسميه تسليط الضوء على نقاط التحول أو "تمييز **marking**" هذه النقـــاط. أعنـــى "بنقاط التحول" تلك الأحداث التى يعزو فيها الراوى، وكأننا نؤكد قوة حالات تعمد الوسيلة، تغيرا حاسما أو موقفا فى قـــصة البطـــل لإيمـــان أو قناعـــة أو فكرة. وأرى ذلك حاسمًا للجهد المبذول **لإضفاء الفرديـــة** علـــى حيـــاة،

ليجعلها بوضوح وبراعة شيئا أكثر من الفرار من قانونية تلقائية خاصة بعلم النفس الشعبى. وأقدم مثالا بعد لحظة، مأخوذا من "أسـرة" السـير الذاتيـة، الأسرة التى أشرنا إليها من قبل.

لكننى قبل ذلك، أعلق بإيجاز على سبب استخدامى كلمة "تمييز". ليست اللغة، كما عبَّر رومان ياكبسون (١٩٨٨) منذ جيل، مجرد نظام للتواصـل، لكنها أيضا نظام لتنظيم الانتباه. إن التحدث (مقابل الصمت) هو ذاته طريقة للتمييز، لجذب الانتباه إلى ما يود المرء أن يضعه فى الصدارة. وبمجرد أن التحدث، يوجد فى كل لغة فى كل مستوى نظام متقن تماما لتمييز "المُميَّـز" من "غير المميَّز"- ما يُعتبَر أمرًا مسلَّمًا به وما يُلقَى عليه الضوء باعتبـاره جديدا أو منحرفًا أو خاصا أو جديرا بالاهتمام. وهكذا، على سبيل المثـال، توجد أدوات سردية لتحديد، إذا جاز التعبير، ما يستحق النـشر- أو طـرق تمييز الاختلال فى النسبة بين عناصر الخماسية بمفهوم "بورك". أرى بنـاء "نقاط التحول" السردى أداةً أخرى لتمييز العادى والمتوقع (أى علـم الـنفس الشعبى) من الغريب وما يمثل وسيلة بشكل جوهرى.

نتناول الآن مثالا. أقدم كارل، الأخ الأكبر فى أسـرة "جـودهيرتز"، الاسم المستعار **nom de plume** الذى نستخدمه لأسرة السيرة الذاتيـة التـى ذكرناها من قبل. يهتم المثال بمقدمته عن فكرة من الأفكـار المهيمنـة فـى سيرته الذاتية التى حكاها بتلقائية، وقد حدثت وهو صبى فى المدرسة. يحكى لنا أنه خرج للانضمام لفريق كرة القدم، ولأنه كان ضخمًا كان واثقـا مـن انضمامه. وفى مباراته الثالثة مع هذا الفريق فى مدرسة ثانوية كاثوليكيـة،

قال له المدرب: "انتهى، أريده خارج المباراة. أخرجوه من المباراة". صُدِم وانتابه صراع خلقى. "قررت حينذاك وهناك أن هذا لم يكن لى." وهكذا ترك فريق كرة القدم بعد المباراة مباشرة. فى الشهور التالية، قضى وقتا طويلا فى المكتبة، "مكتئبًا". ويحكى لنا أنه صار أكثر اهتمامًا بالتكامل الخلقى وكيفية الحافظ عليه، واضعا فى الاعتبار ما عليه العالم. العالم مكان فظ وقذر حين يطلب منك المدرب أن تغير هدفك تماما. ينبغى عليك أنت نفسك أن تقرر الصواب فى قناعتك، ولا تهتم بما يفكر فيه أى شخص.

فى النهاية، يجد كارل طريقة "لرسم" انحرافه عن ثقافة المدرسة الثانوية- وكلمة "يجد" الكلمة الصائبة. يجد الأخوة "بريجان"، ويصبح نشطًا فى منظمة "**neighborhood settlement house**"،[١] وفى النهاية يصبح معارضا لحرب فيتنام- مما يعطى انحرافه الأول شرعية، بنية سردية جديدة.

تحتاج نقاط التحول إلى مزيد من الدراسة. إنها تمثل طريقة يحرر الناس بها أنفسهم فى وعيهم الذاتى من تاريخهم، مصيرهم التافه، تمسكهم بالعرف. وأثناء ذلك، يميزون وعى الراوى عن وعى البطل ويشرعون فى غلق الهوة بين الاثنين فى الوقت ذاته. إن نقاط التحول خطوات باتجاه وعى الراوى. ومما لا يثير الدهشة أنها، فى معظم السير الذاتية، توضع فى نقاط حيث تقدم الثقافة فى الحقيقة درجات أكثر من الحرية- مساحة للحركة من أجل نقاط التحول. فى أمريكا، على سبيل المثال، التخرج فى مدرسة ثانوية

---

(١) **neighborhood settlement house**: منظمة لا تسعى للربح، تقدم الخدمات للشباب والأسر (المترجم).

من هذا النقاط. "فعلْتُ دائمًا ما كان يريده والداى. عند تلك النقطة بدأتُ أفكر فى حقيقتى، وقررت أن..." تُميَّز كل هذه العبارات بفعل ذهنى. وهذه الإشارات تحوُّلٌ "داخلى"، تحول فى الحالة المتعمدة. لو كُتِبت السيرة الذاتية قبل الاستراحة، لأحسست بأنها سيرة ذاتية مختلفة.

وبهذا المعنى، أيضًا، يعترف المرء بأن علم النفس الشعبى لم "يكتب" فيه فقط أن الناس لا توجههم حالاتهم المتعمدة فقط، لكنه تغير بطرق مخططة وفى أوقات متوقعة. وعلى سبيل المثال مع المراهقين تركز ثقافة المكتبة فهمها لابتكارٍ ما على استكشاف الوعى والانحراف أثناء هذه الأوقات المتوقعة والمتميزة. وفى مجتمع جماهيرى يكون لدى المرء انطباع بأن هذا التنوع فى أزمة البلوغ يصير من منتجات صناعة الصورة الأدبية.

نرى كل هذه الألغاز تثار بشكل ملموس جدا فى السير الذاتية للأسرة التى ندرسها (**Bruner & Weisser 1981**). يمثل كل منهم، بطريقته، تعبير عن الثقافة. وتعكس جغرافيتهم النفسية الفردية جغرافيا ثقافة نيويورك فى أواخر ثمانينيات القرن العشرين. لكننى أعود هنا إلى تعليق البروفيسور جريتز عن الأسرة بوصفها نظامًا لاحتواء ميول الطرد المركزى ومواجهتها- تعتبر الأسرة أيضًا عالمًا صغيرا تُمثَّل فيه نزاعات المقاطعة الأوسع، وتُحتوَى فى حدود معينة. بالنسبة للأسرة، فى حالة آل جودهيرتز، تمثل جالية ضمنية بالنسبة لطريقة الحياة- معتقدات ورغبات وتطلعات معينة يعتبرونها جميعًا "مسلمات". كأنهم يشتركون فى مورفولوجيا العالم والناس. وهذه المورفولوجيا المشتركة لا تشكل فقط طريقة رؤية الآخرين، بل

وطريقة رؤيتهم لأنفسهم، مهما يكن اختلافهم. إنهم يميـزون، علـى سـبيل المثال، بين "العالم الحقيقى" و"البيت"- وهو بشكل مؤكد تمييز واسع الانتشار فى الثقافة، لكنه مع ذلك تمييز شخصى جدا بالنسبة لآل جـوهيرتز. القـيم بالنسبة للعالم الحقيقى "آلام الشارع"، بتعبيرهم: كيف تتعامل مـع المنـافقين والطموحين والاستغلاليين. قيم البيت التفتح والتعاطف والتسامح والتقـارب. ويعبر كل منهم عن هذه الجغرافيا والمورفولوجيا بطريقته، وتختلف بالنسبة لكل منهم، تختلف بشدة عن الآخرين.

الأب رجل حاول أن يصبح رقيبا فى الجيش فى زمن السلم قبـل أن يبلغ الخامسة والعشرين (وقد جُنِّد فى الثامنة عشر، تحت السن بشكل غيـر قانونى فى ذلك الوقت). كانت طفولته خشنة، مع أب مدمن للخمور تخلى عن الأسرة، وكان عليه أن يتحمل المسئوليات فى سن مبكرة جدا، لكنـه يـدرك دائما ما **بدت** عليه الحالة مقابل ما قد تكون عليه فى الحقيقة. لعـب بحـذر، وعمل فى السباكة بعد تسريحه من الجيش، وصار رجلا موضع ثقة ويعتمد عليه فى المجتمع- لكن كان المقربون منه قليلين. وحين تزوج قـرر، مثـل زوجته التى عاشت أيضا طفولة صعبة، أن يحميا أطفالهمـا مـن الأوقـات الصعبة التى عرفاها وهما طفلان. كانـت مـسز جـودهيرتز امـرأة لهـا آراء قوية، "كاثوليكيـة وديموقراطيـة"، وفَّـر الاثنـان بيتـا لأطفالهمـا- فى الحقيقة يعيشان الآن فى الحى نفسه فى بروكلين لثلاثين عامـا، حيـث صارا من دعائم المجتمع.

حين صار كارل، الابن الأكبر، معارضا للتجنيد في حـرب لفيتنـام، نرى ثقافة الأسرة تعمل. كان أبوه "محافظًا **hard hat**"، لكنه ساند كارل حين

تهرب من التجنيد. ورأى أنه طالما كان كارل يعتنق رأيه بصدق، كان ذلك رائعًا. فى الأسرة، يمكن أن يكون لكل فرد نسخته عن العالم إذا كان ذلك مصحوبًا بقناعة صادقة. لكن معارضة كارل للحرب (مثل معارضته لفريق كرة القدم) مبنية على اعتقاد بأن والده يؤمن بالتكامل الفردى. يقول فى مقابلة: "إننا أسرة خلقية جدا". صدِّقْ ذلك أيضًا. لأنهم جميعا يعرفون المطلوب منهم فيما يتعلق بالقيم الخاصة بالأسرة، قيم التفتح والمشاركة والتسامح. يتفاخرون بأنه لا يوجد شىء لا يمكن مناقشته على طاولة عشاء الأحد حين يجتمعون معًا. وهذا هو المنبر الذى يجربون عليه نسخ تغير صورتهم الذاتية وسيرهم الذاتية. الآن مباشرة، على سبيل المثال، يفكر مستر جودهيرتز فى التقاعد. إنه يحب عمله، فهو يمنحه إحساسا مطلوبا بالاستقلال والاعتماد على النفس. بالإضافة إلى ذلك، يشعر بأنه يفتقد المودة فى حياته. من المهم أن نراه يشكِّل نقطة تحول جديدة فى حياته، منها سيبدو الماضى مختلفًا. لكنك تشعر بأنها يصممها واضعا الآخرين فى اعتباره، إن مواصلة نسخة من حياتك متوافقة مع نسخ الآخرين فى العائلة أمر بالغ الأهمية. لا تتأثر قوة صناعة الذات بتفسيراتك لنفسك فقط، لكن بالتفسيرات التى يقدمها الآخرون لنسختك. من الغرائب، بالطبع، أن الذات وهى تعتبر (على الأقل فى الفكر الغربية) السمة الأكثر "خصوصية" لوجودنا، يتبين بالفحص الدقيق أنها قابلة للتفاوض إلى حد بعيد، وأنها حساسة جدا لعروض فى مناخ ليس بهذا التفتح، مناخ الجماعة المرجعية للمرء.

يتبين، والمرء يلاحظ هذه العملية الخاصة بتكوين الذات، أنه قد يكون من الخطأ تصور أن الذات تعزف منفردة، أو محصورة فى ذاتية شخص

واحد، أو مغلقة بشكل سحرى. تبدو الذات أيضًا متداخلة مع ذوات الآخــرين أو "موزعة" بالطريقة نفسها التى تُوزَّع بها "المعرفة" بما يتجاوز رأس المرء لتشمل الأصدقاء والزملاء الذين يرتبط بهم، والمذكرات التى ملأها، والكتب التى يضعها على الرفوف. لكن هناك بشكل ما مقاومة لمثل هذا الرأى عنـد معظم الناس. فى ثقافتنا الغربية، يُؤْثر المرء رؤية الالتزام فرديًّا. لكنــه لـم يكن دائمًا فى أى مكان بهذا الشكل، وعلينا أن نتساءل إن كان هناك شــىء "جوهرى" فى مفهومنا المعاصر للذاتية أو إن كان يتغير بقدر ما تغيــر فــى الماضى، مثلا، من العصور الوسطى إلى ظهور النزعة التجارية (لمناقــشة أكثر اكتمالا حول هذه النقطة، انظر **Bruner 1990**).

بناء الذات بناءً ثقافيا

ربما ما يبقى أكثر رسوخًا بشأن الذات بوصفها مفهومــا ثابتًــا عبــر الزمن، كما ذكَّرنا تشالرز تايلور **Taylor** (١٩٨٩) حديثا، هــو الإحــساس بالالتزام بمجموعة معتقدات وقيم لا نريد (أو لا نستطيع) إخضاعها لفحــص "جذرى". وهذا الالتزام، بالطبع، هو الذى يقدم المحرك، إذا جــاز التعبيــر، للسمة البلاغية للسيرة الذاتية، وهو موضوع لم نتناوله بأى تفــصيل حتــى الآن، ولا يمكن تحقيق ذلك فى إطار مقالة موجزة. لكننا لمسناه بطريقة غير مباشرة فى ملاحظة عنصر "التقييم" فى خطاب السيرة الذاتية؛ لأن "ما يبرر الحكى" هو أيضًا التزام بمجموعة معينة من المسلمات بشأن الذات، وعلاقــة المرء بالآخرين، ورؤية المرء للعالم وموضعه فيه. وهكذا تكــون الــسيرة

الذاتية بلاغية بالضرورة، واضعين فى الاعتبار أنها أيضًا شكل من أشكال "اتخاذ موقف". وحين يوحد المرء بلاغة تبرير الذات مع متطلبات سرد مرتبط بالجنس الأدبى، يبدأ فى الاقتراب مما يسميه جودمان "صنع العالم"، حيث تصبح الذات المشيدة وقواها الممثلة، إذا جاز التعبير، مركز جاذبية العالم. والقوة التى تنسب المركز إلى بقية العالم هى التزام يبقى على مدار الزمن- التزام يكفل ثبات معين فى تصور الذات، لكنه يسمح أيضًا لمؤلف السيرة الذاتية بأن يحافظ على إحساس بالتحالف مع الآخرين- التحالف والتضاد أيضًا. لأنه تعريف الذات وأحلافها، كما يشير كل من تايلور وهنرى تافيل **Tajfel**، يُعرِّف أيضًا من ينتمون للمجموعة المضادة، وكما أوضح تافيل (١٩٧٨، الجزء الأول) ببراعة، يبدو أن هناك دائمًا تدهورا فى المجموعة المضادة التى لها دور خاص، فى المقابل، فى تحديد خصائص المرء وخصائص من معهم، المجموعة التى ينتمى إليها.

بهذا المعنى، لا تشمل السيرة الذاتية (مثل الرواية) بناء الذات فقط، لكنها تشمل أيضًا بناء ثقافة المرء- كما يؤكد لنا جريتز (١٩٨٨). تشمل كتابة الأنثروبولوجيا نوعًا من السيرة الذاتية أيضًا. من المهم أن نتأمل النمط الرومانسى الذى يصر على أن المرء يمكن أن "يجد" ذاته ليس فقط بالانسحاب من العالم- كما حدث من طلاب الجامعة فى سبعينيات القرن العشرين الذين طلبوا إجازة ليذهبوا ويعيشوا فى قرية فى ماين **Maine** أو نيبال أو الجزر اليونانية لكى "يجدوا أنفسهم". أعتقد أن هذا أثر متبقٍ

لمفهوم لذات "جوهرية" مستقلة عن الثقافة فيما يتعلق بما يبحر به المرء في العالم. إنه لغز كبير، فحْص السير الذاتية الفعلية وعملية بنائها، كيف أن هذه التصورات المنعزلة يمكن أن تنقذ الخبرة الفعلية للحكاية الذاتية. لنعود مرة أخرى إلى إحدى نقاط جودمان بشأن صنع العالم، ومن الواضح بالتأكيد أن معايير "الصواب" بالنسبة لعالَمٍ مشيَّد لا تتواءم مع المعايير المعتادة بالنسبة "للحقيقة" الراسخة سواء بالتشابه أو التطابق. في الحقيقة، يبدو أن الصواب محكوم بشكل برجماتي- هذا ما يمكن أن يعيشه المرء بين من يتفاعل معهم في الوضع الذي يعمل فيه.

كلمة أخيرة عن تطور مفهوم الذات في الثقافات المختلفة في ظل مختلف ظروف الحياة. إنه موضوع واسع، لم يُدرَس جيدًا، رغم غزارة الأدبيات فيه. نشرت مجموعة منا مؤخرًا، تحت قيادة كاترين نيلسون، مناجيات طفلة بعد وقت النوم- كثير منها شبه سيرة ذاتية. تمتد المناجيات من الشهر الثامن عشر لإيمي **Emmy** إلى عيد ميلادها الثالث (**Nelson 1989**). ما يتبين من ذلك العمل ومن دراسات أخرى حديثة أن بناء الذات يبدأ مبكرا جدا، وهي عملية منظمة تتشابك بعمق مدهش مع براعة اللغة نفسها- ليس فقط مع تركيبها أو معجمها، لكن أيضا مع بلاغتها وقواعدها في بناء السرد. ومثل كل السمات الأخرى لصنع العالم، يعتمد صنع الذات (أو "صنع الحياة") بقوة على النظام الرمزي الذي يتصل به- فرصه وقيوده. أود أن أختتم بالتعليق الذي تَعدُّ النزعة البنائية لنيلسون جودمان به المرء

بشكل جيد لتقدير تعقيدات صنع الذات والحياة. وآمل أن أكون قد أشرْتُ فى سياق هذه الملاحظات إلى الطرق التى يمكن لأفكاره أن تكون فعالـــة فـــى هذا المجال.

المراجع

Bartlett, F.C. (1932). *Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bruner, J.S., & Weisser, S. (1991). The Invention of self: Autobiography and its forms. In D.R. Olson, & N. Torrance (Eds.), *Literacy and orality* (pp. 129–148). Cambridge: Cambridge University Press.

Bruner, J.S. (1990). *Acts of meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Burke, K. (1945). *The grammar of motives*. New York: Prentice-Hall.

Geertz, C. (1988). *Works and Lives*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Herrnstein Smith, B. (1986). *On the margins of discourse*. Berkeley, CA: University of California Press.

Jakobson, R. (1988). *Selected writings*. Vol. 8. Berlin: Mouton de Gruyter.

Labov, W. (1982). Speech actions and reactions in personal narrative. In D. Tannen (Ed.), *Analyzing discourse: Text and talk*. Washington, DC: Georgetown University Press.

Nelson, K. (Ed.) (1989). *Narratives from the crib*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Propp, V. (1986). *The morphology of the folk tale*. Rev. ed. Austin, TX: University of Texas Press.

Rubin, D.C. (Ed.) (1986). *Autobiographical memory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tajfel, H. (1978). *Differentiation between groups*. London: Academic Press.

Taylor, C. (1989). *Sources of the self*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

الفصل الثالث

الســـــرد

مشاكل نموذج بديل ووعوده

جينز بروكميير وروم هاريه

صار السرد، فى العقدين الأخيرين، موضوعًا لعدد هائل من الأبحاث الجديدة. يشترك الكثير فى أن المهدد بالضياع ليس فقط موضوعًا إمبريقيا جديدًا للبحث- القصص التى يحكيها الأطفال، مناقشات حفلات العشاء فى مواقف اجتماعية مختلفة، ذكريات المرض والرحلات خارج البلاد، بلاغة العلم، والسير الذاتية، والتعليقات الذاتية الأخرى- بل مقاربة نظرية جديدة، جنس جديد لفلسفة العلم. ويوحى الاهتمام المطرد بدراسة السرد بظهور تيار آخر لنموذج ما بعد الوضعية وتنقيح آخر للمنهج التفسيرى فى العلوم الإنسانية. يبدو أنه يعد بأكثر مما يعد به النموذج اللسانى والسيميوطيقى والثقافى. يجب اعتبار ما يعرف بالتحول الاستطرادى والسردى، فى علم النفس والعلوم الإنسانية الأخرى، جزءًا من التحولات المعمارية فى معمارنا الثقافى للمعرفة بعد أزمة معرفة الحداثة. وقد انتُقِدت بحدة فى معظم

التخصصات الفلسفة الوضعية التى أدت إلى سوء فهم خطير للعلم، مما فتح آفاقًا جديدة للأبحاث التفسيرية التى تركز على **الأشكال** الاجتماعية والاستطرادية والثقافية **للحياة**، مقابل أبحاث بلا جدوى عن القوانين العامة لسلوك الإنسان. وفى أعقاب هذه التغيرات، جذبت أشكال السرد وأجناسه الانتباه بشكل خاص (على سبيل المثال، **Polkinghorne 1987**؛ **Bamberg 1997a**؛ **Hinchman & Hinchman 1997**). والسؤال الأول الذى نود تناوله فى هذا الفصل: لماذا صار السرد قضية رمزية تقريبا فيما يتعلق بالأسلوب الجديد.

بدا حل مشكلة تقييم **h** لأنماط الديناميكية فى سلوك الإنسان من خلال دراسات السرد أقرب حتى حلها من خلال تلك المقاربات المعروفة جيدا بوصفها نموذج قاعدة الدور (**role-rule**)، أو نظرية النص (**script theory**)، أو التفسيرات المعرفية الاجتماعية. وسوف نلقى نظرة على بعض الخصائص التى جعلت دراسة السرد مقاربة مثمرة بهذا الشكل. وأثناء ذلك، علينا أن نعرِّف، أى أن نميز، مفهوم السرد من الأنماط الأخرى للخطاب، معتمدين على الدراسات الأدبية واللسانية، اللسانيات الاجتماعية والنفسية، فى اكتشاف علم السرد السيكولوجى. وينصب اهتمامنا الثانى على تحديد بعض الصعوبات النظرية الأخرى والأخطار المحتملة التى نعتقد أن على دارسى السرد إدراكها. وأخيرًا، نضع خطوطًا عريضة لفهم للسرد يسعى إلى تناول تضمينه الاستطرادى الخاص وبهذه الطريقة طبيعته المفتوحة سريعة الزوال.

يبدو أن نقطة رحيل الاهتمام السردى الجديد في العلوم الإنسانية كانت اكتشافا فى ثمانينيات القرن العشرين، "اكتشاف" أن شكل القصة، شفهية ومكتوبة، يشكل إطارا لغويا وسيكولوجيا وثقافيا وفلسفيا أساسيا لمحاولاتنا الانسجام مع الطبيعة وظروف وجودنا (على سبيل المثال، **Mitchell 1981؛ Bakhtin 1981؛ Bauman 1986؛ Nelson 1989؛ Schafer 1989؛ Britton & Pellegrini 1990**). الاندماج الحميم لهذه الأطر التفسيرية التى تسعى إلى فهم المعانى وخلقها، المعانى التى نجدها فى أشكال حياتنا. وبقدر تعلق الأمر بشئون الإنسان، نفهم أولا من خلال السرد نصوص خبرتنا وسياقاتها الأوسع والأكثر تميزا وتعقيدًا. بشكل جوهرى، هذا المفهوم عام ومنتشر فى مجال واسع لأبحاث تشمل دراسات عن الطرق التى ننظم بها ذكرياتنا ونوايانا وتواريخ حياتنا وأفكار "أنفسنا" أو "الهويات الشخصية" فى أنماط سردية.

مجال التصور فى السرد

كما هو الحال مع مفهوم **الخطاب**، تضخم استخدام مصطلح **السرد** إلى حد ما، حتى رغم إنه لم يظهر فى سياق العلوم الإنسانية إلا مؤخَّرًا. وهذا الاهتمام المفاجئ مثير للدهشة إلى حد ما نظرًا للتقاليد الراسخة من زمن طويل فى دراسة السرد فى نظرية الأدب واللسانيات. وبالتالى، تميل القوة التصورية والتحليلية لمفهوم السرد إلى الالتباس. بداية، نحاول وضع خطوط عريضة لرؤيتنا للمفهوم بشكل أكثر دقة. نحاول أن نرسم حدا، رغم الضبابية، يميز السرد من الأنماط الاستطرادية الأخرى. تُستخدَم اللغة لكل

الأغراض. لضبط مهمتنا التحليلية، نركز على استخدام اللغة للإقناع، على بؤرة كتاب "**فن خطابة** Rhetoric" لأرسطو (١٩٥٩).

خضع التنظيم اللغوى فى مختلف أنواع الخطاب لكثير من أشكال الفحص- متراوحة من تلك التى تركز على السمات الصوتية إلى تلك التى تحلل السمات التركيبية والسيمنطيقية والبرجماتية والمنطقية والجمالية للخطاب. استُخدِمتْ طرق كثيرة مختلفة لالتقاط وحدات اللغة: حُلِّلتْ معانى الكلمات، والتعبيرات والجمل وعمليات الكلام، والنصوص المكتوبة، والأشكال الحوارية للخطاب؛ وفُحِص منطق الأسماء، والمقترحات، والاستعارات، والشبكات المعجمية. ومع ذلك، لا تقوم أية وحدة من الوحدات المتضمنة فى أى من هذه التحليلات بتعريف مستوى البنية الذى يمكن عنده رؤية أن قوى الإقناع فى الخطاب مؤسسة بأسلوب مُرْضٍ تماما. وينبغى، كما كشفت دراسات عديدة، أن يشير تفسير هذه القوى إلى السمات التحليلية لخطابات الإقناع. ونتوقع أن يكون السرد النموذج الأقوى للإقناع.

أنواع السرد

ماذا يجعل من خطابٍ قصةً؟ على الأقل ينبغى، كشرط ضرورى، أن يكون هناك **شخصيات** و**حبكة** تتطور عبر **الزمن**. ثمة تنوع عظيم فى أنواع الخطاب يلبى هذه الشروط الضئيلة. أنواع "السرد" العبقرى متنوعةِ ومتعددة الألوان بشكل مذهل: الحكايات الشعبية، والتفسيرات التطورية، والخرافات والأساطير وحكايات الجنيات، وتبريرات الفعل، والكلمات التذكارية،

والدعايات والأعذار، الخ. يبدو أن أجناس النصوص السردية وأشكالها لا يمكن حصرها. لكن هناك سمات مشتركة بينها، سواء كانت مونولوجات أو ديالوجات، قصصًا أدبية أو عادية، نصوصًا شفهية أو مكتوبة. السرد، بمفهومه العام الشائع، اسم لمجموعة بنى لغوية وسيكولوجية واجتماعية، ثقافة منقولة تاريخيا، مقيدة ببراعةِ مستوى كل فرد وبمزيجه من تقنيات التواصل والمهارات اللغوية- "أدواتنا الصناعية **prosthetic**"، كما سماها برنر (١٩٩١)- ناهيك عن، الخصائص الشخصية مثل: الفضول والرغبة والهاجس أحيانًا. فى توصيل شىء عن حدث حياتى- مأزق، نية، حلم، علة، حالة ذعر- يأخذ الأمر عادة شكلا سرديا؛ أى أنه يقدم فى صورة قصة تُحكَى طبقًا لأعراف ثقافية معينة.

ورغم أن السرديات قد تشكِّل نسخًا فردية حقيقية، ونسخًا لمواقف خاصةً فيما يتعلق بالواقع، فإنها تستخدم أشكالا لغوية تقليدية مثل: الأجناس الأدبية، بنى الحبكة أو **sjuzet**،(١) وتفاعل مختلف خطوط القصة، والاستعارات البلاغية. وفى هذا ترتبط القصة، والمتحاورون فيها (رواةً ومستمعين)، والموقف الذى تُحكَى فيه بنسيج تاريخى ثقافى أساسى. وبتعبير آخر، تتضافر ذخيرتنا المحلية من أشكال السرد مع مجموعة ثقافية أوسع، مجموعة من النظم الاستطرادية الأساسية التى تحدد من يحكى وأية قصة يحكى، ومتى وأين، ولماذا ولمن. هل هناك نموذج سردى ثقافى عام يعرِّف شكلا إنسانيا عاما من الحياة؟ إنها فرضية لا تبدو بعيدة الاحتمال، لكن

---

(١) الحبكة، مصطلح مستخدم فى الشكلية الروسية (المترجم).

القضية تحتاج إلى الترسيخ بدراسات مقارنة أوسع. الصحيح أن كل ثقافة نعرفها لها ثقافة حكى قصص.

الفئات العامة للسرد والخطاب

عند هذه النقطة، ينبغى علينا تحديد مفهومين رئيسيين يردان فى هذا التعليق: السرد والخطاب. يتواصل البشر بعدة وسائل، بما فيها التواصل اللفظى. يحدث التواصل اللفظى عادة بالتزامن مع أنشطة مادية ورمزية أخرى أو مستقلا عنها، وبهذا المعنى نسمى الإنتاج اللغوى (نتيجة وعملية على حد سواء) **خطابا**. التحدث، الكتابة، الاستماع، الخ، دائما، كما يخبرنا فيتجنشتاين (١٩٥٣)، سمات للعبة اللغة يتعذر فصلها، ممارسات ملموسة تنطلق مع استخدام الكلمات.

تصنيف الأشكال الاستطرادية

إننا نعتبر السرد نوعًا فرعيًّا من الخطاب لكنه النوع ذو المستوى الأعلى أو المفهوم التصنيفى، فى تصنيف الأشكال السردية الأدنى مستوى. تحت هذا المفهوم، نضع أنواعًا فرعية متنوعة للسرد، ويوجد بعضها عادة تحت فئة **الجنس الأدبى**، الفئة الأدبية الأكثر شيوعًا. لكن هناك أيضًا خطابات تتضمن عددًا من الفئات الفرعية المختلفة أو الأجناس الأدبية فى الوقت ذاته. ثمة مثال جيد وهو لغة حماية البيئة التى لعبت دورا مركزيا فى

"اخضرار" كل أنواع الحياة الخاصة والعامة التى نشاهدها فى العقدين الأخيرين (**Harré, Brockmeier & Mühlhäusler 1999**). وتتراوح الأنواع الفرعية للخطاب الذى يتم فيها التعبير عن "خطاب الخضر **Greenspeak**" من كل أنواع السرد الطبيعى إلى السرد العلمى والخلقى والأدبى. دراسة على نطاق تام لأساسها اللغوى والثقافى يمكن أن تشمل أنشطة تواصل من قبيل المحادثة والأشكال الرمزية الأخرى للتفاعل وجهًا لوجه (مثل حكى الحكايات الشعبية القديمة والجديدة على طول خطوط القصص الخضراء فى سياقات محلية)، والأنشطة المعرفية مثل: الغناء والصلاة، وإنتاج النصوص بالوسائط الإلكترونية واستقبالها (بمعنى لغوى وسيميوطيقى). ليست كلها سرديات.

منهجيًّا، تشمل الفئات الفرعية للسرد الأسطورة، والحكاية الشعبية وحكاية الجنيات، والقصص الطبيعية والخيالية، ونصوص معينة تاريخية وقانونية وسياسية ودينية وفلسفية وعلمية. وتميَّز كل فئة بصورة أكبر حيث إن كل النصوص القانونية، على سبيل المثال، ليست سرديات- بعضها تعريفات وتحليلات للمفاهيم القانونية وقد يكون من غير الطبيعى تماما ربطها بحكى القصص بشكل تعسفى. ويشمل السرد الخيالى، مثلا، القصص الأدبية (**fiction**) التى تشمل أشكالا من النثر، مثل الرواية. ومع ذلك، هناك مدى واسع للأشكال الخليط لأن السرديات تقدم أيضا فى (أو بوصفها) الشعر والدراما والملاحم التقليدية والأدبية، وأدب الرحلات، والمقالات، والموسيقى، والسينما، والباليه، وإجراء ما يلزم من تعديل فى الفنون البصرية وأشكال

الثقافة الشعبية من قبيل الدعاية والموضة. مرة أخرى، يشمل كل نوع من هذه الأنواع أنواعًا فرعية. على مستوى الرواية، على سبيل المثال، هناك أجناس أدبية مثل: قصة الحب، ورواية المغامرات، والقصة البوليسية، وملحمة الرحلات، **والرواية التعليمية**، وكل يشيد حول حبكة تتطور عبر الزمن.

الرواية التعليمية

من المهم رؤية كيفية تحول الرواية التعليمية إلى جنس أدبى مهمٍّ فى سرديات حماية البيئة. تقوم، مثلا، بوضع الخطوط العريضة للسيناريوهات البيئية الممكنة للتطور الذى يتوقع أن يمر به البطل (البشر، الثقافة الغربية، الحضارة، التقدم التكنولوجى، أطفال العالم الثالث، الخ). فى بحثنا فى خطاب الخضر حللناه أيضًا بوصفه نوعا فرعيا من الأنواع السردية الاستطرادية من قبيل الكتابة العلمية، التى يبدو للنظرة الأولى أنها تصف وتمثل أشكالا متنوعة من التفكير الوصفى المنطقى. لكن الدراسة الدقيقة لمزيد من الكتابة العلمية عن قضايا البيئة تكشف عن بنى سردية أكثر شبها ببنى الرواية التعليمية من عرض منطقى للتفكير الاستدلالى الافتراضى.

توجد نماذج أخرى من الكتابة العلمية والحديث العلمى فى المستوى نفسه من عمومية الجنس الأدبى كما يمكن أن يقدم السرد قائمة، معبرة عن استدلال صالح منهجيا، وواصفة تصميما تجريبيا. وتحت "قائمة" لمفهوم عالى المستوى قد نضع قوائم لأنواع مرتبة حسب حجم البنود المتضمنة، أو حسب

وضعها على أرفف السوبر ماركت، أو (وهو الأكثر أهمية بالنسبة لأغراض دراستنا للخطاب البيئى) قوائم لأنواع مصنفة حسب مستوى خطورتها. مثل هذه القائمة قد لا تكون فقط جزءا من بنية سردية أكبر لكنها تتضمن أيضًا السرد نفسه أو تستدعيه، كما هو الحال فى قصة درامية عن تدهور البيئة نتيجة لأنشطة البشر.

وهناك طرق أخرى كثيرة لوضع تصنيف لأنواع الخطاب السردى، ينتمي بعضها إلى الدراسات الأدبية، وأخرى إلى اللسانيات الاجتماعية والنفسية وفى التاريخ. فى أعقاب التحول السردى أو النصى فى التاريخ (على سبيل المثال، **Berkhofer 1997**)، تظهر، على سبيل المثال، اقتراحات متنوعة لتمييز أنواع السرد التاريخى (أو سرد التاريخ) أو أشكاله أو أجناسه الأدبية. يميز، مثلا، وايت **White** (١٩٨٧) وكرونون **Cronon** (١٩٩٢) بين "التأريخ" و"السرد"، بين قوائم منبسطة للأحداث وخطابات تاريخية تحقق خطوطًا قصصية معينة. تمييز السرديات من القوائم، والتأريخ، والرصد، والاستدلالات مجرد طريقة لتصنيف الخطابات ثبت أنها مفيدة فى فحصنا لقوى الإقناع (ومشاكله) فى الأشكال المختلفة من خطاب البيئة.

صعوبات التعريف

رغم ما يبدو تصنيفا جيدًا فقد أوضحنا حتى الآن أن هناك على الأقل خمسة أسباب وراء عدم سهولة وضع حدود دقيقة لمعنى السرد. الأول، أشكال السرد وأساليبه، كما رأينا، متنوعة جدا وكثيرة الألوان.

إن فينومينولجيته الثقافية متنوعة ومفتوحة بشكل مذهل. الثانى، هناك عناصر أو بنى للسرد فى معظم الأنواع الأخرى للخطاب، من قبيل النصوص العلمية أو القانونية أو التاريخية أو الدينية أو السياسية.

الأشكال الهجين

هناك طرق معينة لتقديم السرديات. سمى إيكو **Eco** (١٩٩٤)، مركزا على السمات السردية السيميوطيقية، شكل هذا التقديم أو نمطه "خطابًا"، بالإضافة إلى الفئات التقليدية من "الخرافة" و"الحبكة". ويساعد مثل هذا التمييز على توضيح أن محتوى السرد لا يوجد هكذا، لكنه يرتبط بطرق متنوعة ببنية العرض المكتوب أو المنطوق وشكله وغرضه. وهذا يؤدى إلى الأشكال الهجين **hybrids** المهمة.

لتوضيح العلاقات المتبادلة المتنوعة بين الشكل والمحتوى فى هذه الأشكال الهجين، نلقى نظرة على "ليسيداس"[١] ميلتون (١٩٨٣). إنها توضح ببراعة أن اللغة الشعرية لها طرق معينة فى تشكيل البنى السردية وإبداعها، حتى بطريقة بصرية.

فى "ليسيداس" ميلتون، يتميز المركز الرقمى للقصيدة (بعد الأبيات) بالبيت الطويل رقم ١٠٢. وكما أوضح ألستير فولر **Fowler** (١٩٧٠)، ليس من قبيل الصدفة أن يشير البيت الأوسط فى القصيدة كلها إلى أعلى نقطة فى

---

(١) ليسيداس **Lycidas**: قصيدة كتبها ميلتون سنة ١٦٣٧ (المترجم).

طبوجرافيا المشهد الطبيعى للقصة. بالتماثل مع الكثير من قصائد هذا الزمن، ومن منظور التقاليد الأيقونية الراسخة، لليسيداس صورة ملكية أو منتــصرة عند هذه النقطة. هذا "الرأس المقدس" لليسيداس: "مشيد فى الكسوف، ومكسو بالظلمة اللعينة." وبالتالى، يكون نظام القصيدة فى النصف الثانى حتى فــى تنظيمها الفضائى صورة مطابقة لنظامها فى النصف الأول. يــستمر البيــت الأول من النصف الثانى مع "الرأس المقدس" لليسيداس الذى، بدلا من مزيــد من الصعود إلى الذروة، يُجلب الآن إلى الحضيض بموت يعمل من خــلال النباح القاتل ("غاص رأسك المقدس كثيرا جدا").

فى أشكال أخرى متنوعة تعرض القصيدة وأعمال أخرى فى الفتــرة نفسها أنماطًا متناسقة حول نقاط المنتصف تقريبًا. وبهذه الطريقة، تــضيف شكلا موحيا وبصريا وفضائيا لرؤاها الشعرية، أو "واجهة معماريــة" كمــا يصفها فولر (١٩٧٠، ص ١٧٩). وهذا الامتزاج "لأجناس" السرد والــشعر، والتخيل البصرى، والتمثيل الفضائى مهم جدا لــسبب آخــر. إنــه يوضــح الخاصية التاريخية، وهى متنوعة، لما يشيد بنية سردية. وفى الشعر السردى الحديث، يصور تكرار نمط وبنى أخرى شكلية متناسقة خطوطًــا بــصرية إستاتيكية للمحتوى، لكنها أفسحت عموما المجال للنمط الأكثر ديناميكية، نمط "القصة". إن بنية القصة، البنية المتتابعة الدياكرونية[١] الموجهة للفعل، التــى تبدو مناسبة أكثر لتشكيل تيمات التطور والتغير والتقدم وحبكاتها، وقد برزت

---

(١) الدياكرونية **diachronic**: الاهتمام بالظواهر، واللغة خاصة، وهى تتغير عبر الزمن (المترجم).

فى القرنين التاسع عشر والعشرين. بتعبير آخر، لا يتوسط السرد الثقافة ويعبر عنها ويشكِّلها فقط، لكن الثقافة أيضًا تُعرِّف السرد. وهذا يزيد من صعوبة تعريف السرد منعزلا عن السياقات الاستطرادية التى تضعه فيها الأعراف الثقافية المتنوعة.

يوحى تنوع التصميمات التى تبناها الشعر عبر القرون بأن الفرضية التقليدية بأن الأجناس الأدبية أنماط طبيعية ثابتة وأبدية يتكيف معها الخطاب، وخاصة السرد، ينبغى أن تصبح موضع شك. هناك تشابه بين اللغويات، بشكل خاص، والأجناس الأدبية والأنماط البيولوجية "للعقل". إن فكرة الأجناس الأدبية الخالدة- التى يمكن أن تتبعها حتى أرسطو- صارت موضع شك فى القرن التاسع عشر تقريبا وقت الهجوم على ديمومة الأنواع العضوية وثباتها. ومن المهم استكشاف الارتباط بين التاريخ الطبيعى لداروين، والجيولوجيا التاريخية، وظهور فقه اللغة **philology** التاريخية ودراسات الأدب المقارن.

صوت المؤلف

ثمة مشكلة ثالثة ترتبط بالمسألة وهى تعريف مؤلف السرديات. نؤكد أن القصص لا تحدث فقط، إنها تُحكَى. ومع ذلك، لا يكون تحديد القاص وموضعه واضحا باستمرار. أحيانا يكون الراوى مجرد شخص واحد، يهيمن على الجمهور كما يتحدد به وبالموقف الذى يحدث فيه السرد. لكن أحيانًا تُبتكَر الحكاية بشكل مشترك أو تعاونى، كما أوضح مدليتون **Middleton**

وإدواردز **Edwards** (١٩٩٠) فى دراسة التـذكر الجمعـي، وبونتكورفـو **Pontecorvo** وفاسلو **Fasulo** (١٩٩٩) فى بحث عن محادثات طاولة العشاء فى الأسرة، وإدواردز (١٩٩٩) فى الخطاب العـاطفى، ونيلـسون (١٩٩٦) وفيفوش **Fivush** (١٩٩٤) فى الأصل الحوارى لقصص السير الذاتية فـى الطفولة. وبالنسبة لباختين (١٩٨١، ١٩٨٦)، كل قصة وكل كلمة "متعـددة الأصوات **multivoiced**"؛ يتحدد معناها بسياقات استخدامها، السياقات السابقة التى يتعذر حصرها. ويسمى باختين هذا "بالمبدأ الحوارى" للخطاب، مؤكـدًا على فرديته المتأصلة: تحمل كل كلمة أو تعبير أو لفظ أو سرد آثـار كـل الأشخاص، المحتملين والحقيقيين، الذين استخدموا أو سوف يستخدمون هـذه الكلمة أو التعبير أو اللفظ أو السرد.

كما أوضحت هذه الدراسات ودراسـات أخـرى، لا يمكـن اعتبـار السرديات إبداعا شخصيا أو فرديا تمامًا، كما يمكن أن يزعم أحد دعاة الذاتية **subjectivist**، أو أنها تمثل ببساطة وصفًا موضوعيا لحقيقة الأمـور، كمـا يعتقد الوضعى **positivist**. تُحكَى القصص من "أوضاع"، أى أنها "تحـدث" فى نظم خلقية محلية حيث تؤثر حقوق الأشـخاص وواجبـاتهم بوصـفهم متحدثين على موضع صوت المؤلف الأصلى. لابـد أن تـسمع بوصـفها تعبيرات لسرديات معينة من رؤى معينة وأصوات معينة. أهمية هذا التفكير في الأفكار[١] لم تقدر بعـد بـشكل كامـل (**Harré & Van Langenhove 1998**).

---

(١) التفكير في الأفكار **perspectivalism**: طريقة للتفكير في التفكير تنتمي إلى ما بعد الحداثة (المترجم).

لكن كيف يتم تمييز الأصوات؟ كيف يمكن تحديدها؟ إنهما سؤالان صعبان لأن السلطة الحقيقية التى يقدم بها السرد نسخته عن الواقع تتحقق غالبا بطمس أجزاء كبيرة من الواقع- على سبيل المثال، كما أوضح كرونون **Cronon** (١٩٩٢)، برفض الأصوات البديلة أو المنشقة أو قمعها أو تجاهلها. يرى ويرتش **Wertsch** (١٩٩٨)، أنها قوة السرد بوصفه "أداة ثقافية". يميل السرد لصهر عناصر متنوعة من قبيل العوامل والأهداف والوسائل والتفاعلات والظروف، والنتائج غير المتوقعة، والعوامل الأخرى، فى "كلٍّ" مُشيَّد، لكنه متحيز بصورة متأصلة. وهذا الميل واضح خاصةً فى التعليقات التاريخية، كما أوضح ويرتش فى تحليل السرديات فى الكتب الدراسية الأمريكية عن أصل الولايات المتحدة. أوضح هوجز **Hughes** (١٩٩٥)، فى دراسة عن الملامح القصصية التى تتبناها النصوص المدرسية والجامعية لتاريخ العالم، مدى تجاهل وثائق عامة مهمة لأصوات بديلة من خلال تبنى ملمح قصصى مفرد وخطى. تتبنى هذه النصوص بشكل حصرى صيغة سردية "لصعود تطورى منتصر" لإقصاء أشكال سردية أخرى من قبيل الأساطير، سرديات الثقافة الشفهية. ومثال على ذلك أساطير النافاهو.(١) تتأسس حبكاتها الرئيسية على تيمات "العملية البيئية" لتخطِّى الحدود بين الإنسان والحيوان. وطبقًا لذلك، يشكل الحيوانات والبشر نظامًا اجتماعيًّا وخلقيًّا واحدًا متماسكًا، نظامًا يأخذ شكل قصص معينة. والآن تفقد أسطورة

---

(١) النافاهو **Navajo**: الشعوب الأمريكية الأصلية، يسكن أريزونا ونيومكسيكو وجنوب شرق يوتا (المترجم).

النافاهو بالطبع، "وقد أعيدت صياغتها" عبر الخطوط القصصية الغائية للسرديات الغربية عن "التقدم" و"تطور الحضارة"، تفقد كل ما يميزها سرديا وثقافيا.

شيوع الخطوط القصصية بوصفها مبادئ منظمة للخطاب

ثمة سبب رابع لصعوبة تقديم تعريف واضح للسرد غالبًا. لكنه يشير إلى سمة أخرى لشيوعه. ونحن نكبر فى مخزون حكى القصص فى لغتنا وثقافتنا منذ الطفولة المبكرة ونستخدمه بالطريقة المألوفة والتلقائية التى نستخدم بها اللغة عمومًا، صار "شفافًا". ومثل كل أنواع الخطاب العادى يوجد عمومًا فى كل ما نقول ونفعل ونفكر ونتخيل. حتى أحلامنا، إلى حد بعيد، منظمة فى هيئة سرديات. وبالتالى، يمكن بسهولة رؤية وجوده المسلَّم به وجودًا طبيعيا، نموذجا طبيعيا ومحدَّدًا للتفكير والفعل.

المغالطات المستمرة فى تحليل السرد

السرد وهمًا ميتالغويا: المغالطة الوجودية

يرى "روى هاريس **Harris**" (١٩٩٦) فى كتابه "لغة الاتصال" أن جزءا كبيرا من الإطار الميتالغوى الذى سعت فيه دراسة اللغة منذ العصور القديمة نصب فخًا. إن محاولات الفلاسفة وعلماء اللغة لفحص كيانات مثل الكلمات والجمل، كما يتصورها عالم اللغة، أو الفرضيات والمعانى كما

يتصورها الفيلسوف، من البداية لا تستحق العناء. إن الكلمة والجملة والفرضية والمعنى فئات مُقحَمة. ليس لها إلا وجود نظرى شاحب. من منظور الخطاب (ويعنى هنا "اللغة المستخدمة")، لا يوجد شيء من قبيل الجملة أو الفرضية المنعزلة. لكن هذه الظلال الميتالغوية أخذت، فى عملية الفحص، وجودًا "حقيقيا" ثابتًا. تجسدت فئاتها، إذا جاز التعبير، فى أشياء حقيقية. ويسمى هاريس هذه الأنطولوجيا "وهمًا ميتالغويا".

يبدو لنا أن هناك فهمًا للخطاب السردى يتضمن الخطر نفسه، وهو تحديدا المضى فى عملية مماثلة من عمليات التحول، التغير من فئة ميتالغوية إلى ما يبدو كينونة حقيقية. وبهذه الطريقة، ربما يتجسد شكل نوع السرد أو جنسه أو خطابه- وهو تحديدا ليس سوى فئة ميتالغوية- ويتحول إلى فئة أنطولوجية.

لأغراض معينة نعزل سردية بالتقاط حبكة ووضعها فى إطار التأليف الخاص للقصة، حبكتها. لكن تحديد الحبكة وتأليف القصة بوصفهما دالين ربما يكون ببساطة انعكاسات لكل منهما على الآخر. قد يتحطم الامتداد نفسه للخطاب بطرق أخرى كثيرة، وقد لا يكون للقصة موضع فى بعضها. لنعتقد أنه توجد حقا قصة "فى الخارج هناك"، تنتظر أن تُكتشَف، سابقة على عملية السرد وغائبة عن إعادة بنائه تحليليا، نستدعى المغالطة الأنطولوجية.

السرد باعتباره وصفًا: مغالطة التمثيل

ثمة خطأ يرتبط ارتباطا وثيقًا بمغالطة أنطولوجية تتمثل فى افتراض أن هناك واقعًا إنسانيا واحدًا وواحدًا فقط ينبغى لكل السرديات فى النهاية أن تتطابق معه. ربما ينبثق هذا الاعتقاد من رسم تواز ٍ قريب جدا بين معرفة العالم المادى ومعرفة العالم الاجتماعى. إن الأخير متعدد ومذبذب، وتلتقط كل نسخة منه سمة لعالم فيزيائى واحد فقط. وطبقا لرأى واسع الانتشار، وخاصة فى علم النفس التقليدى، وأيضًا فى علم الاجتماع، ونظرية الأدب، وعلوم إنسانية أخرى، هناك شىء فى الخارج فى العالم يعتبر واقع البشر. وتمثل اللغة، ضمن أشياء أخرى، معرفتنا بهذا الواقع، ومن خلاله. ومن هذا المنظور، تأخذ التصورات اللغوية (ولتكن "الواقع" أو علمنا أو معرفتنا به) غالبًا شكل السرد، خاصة فى الأمور الإنسانية المعقدة. ونسمى فرضية الواقع الإنسانى الفريد والمستقل التى تُمثَّل (إلى حد ما) فى وصف سردى "**مغالطة التمثيل**".

لكن ينبغى علينا أن نتذكر أنه يمكن أن يكون هناك عدة قصص مختلفة تُحكَى عن أمور إنسانية معقدة من قبيل الحياة أو هوية المرء، على سبيل المثال. وكما نوقش على نطاق واسع فى أبحاث السيرة الذاتية، تتضمن الحياة بشكل طبيعى قصصًا حياتية تتغير على مدار الحياة. إن افتراض أن هذا التنوع فى سرديات السيرة (الذاتية) يختلف فى أن بعضها "حقيقى وبعضها "ليس حقيقيا (أو حقيقى بصورة أقل)" مغالطةٌ. والفكرة المؤسسة لهذه المغالطة أن هناك تدرج فى الحقيقة يتراوح من القصة الواحدة والحقيقية

المبنية على حقائق موثقة إلى قصة مشوهة وزائفة، تتأسس غالبا على أكاذيب وخداع ذاتى. وهكذا يعتبر الواقع معيارًا تحاكم طبقًا له حقيقة التمثيل السردى. ويبقى إنه إذا كانت هناك مثل هذه الحياة "الواقعية" التى عاشها شخص ما، كيف نعرف واقعه المعطَى من قبل؟ ينبغى ألا ننسى أن كل ذلك الذى يواجه حياة هو أيضًا جزء من تلك الحياة. أن تعيش يعنى أن تمنح معنى لحياتك. إن عملية بناء مثل هذا المعنى ربما تعتبر المركز الحقيقى لحياة الإنسان.

السردُ واقعًا استطراديًّا

من الواضح أن هناك ارتباط وثيق بين المشكلتين الأخيرتين اللتين ذكرناهما. تظهر الأولى فى: الميل إلى تجسيد فئة ميتالغوية من السرد؛ وهذه هى المغالطة الأنطولوجية. والثانية: معالجة السرد بوصفه تمثيلا أو، ربما، ترجمة. ويمكن اعتبار مغالطة التمثيل أو الترجمة والمغالطة الأنطولوجية وجهين عملة واحدة من حيث إنهما تسلمان بوجود مستوى خفى لبنى المعنى قبل الاستطرادى. ويتمثل التنوع السردى لهذه المسلمة المعروفة التى وصفها فيتجنشتاين (١٩٥٣) ذات يوم فى طبعته الأوغسطية **Augustinean**- فى أن السرد طريقة خاصة تعكس بنى المعنى.

افترضْ بدلا من ذلك أننا اعتبرنا أن الفكرة نفسها عن الواقع فى هذا السياق تميز جنسًا معينًا من الخطاب. يتطلب ذلك منا أن نعيد صياغة مشكلتنا فى شكل أسئلة عادية من قبيل "ما العملية السردية (وسياقها

الموضعى) التى يُعرَض هذا الواقع من خلالها (وفيها)؟" و"ما الاستراتيجيات والتقنيات السردية التى تُستخدَم لاستدعاء هذه الفكرة عن الواقع؟" وهكذا، لا يهدف البحث إلى اكتشاف نماذج تمثيل شىء ما "فى الخارج هناك" فى العالم، كما قد يجعلنا واقعى ساذج نؤمن؛ ولا يكافح لكشف أى أمور قبل استطرادية أو قبل سردية، نوع من الأنطولوجيا الأولية- وهذا ما تزعمه عدة مقاربات سردية فى التحليل النفسى (**Brockmeier 1997**).

بعد تحذيرات كل من فيتجنشتاين (١٩٥٣) وفاجوتسكى **Vygotsky** (١٩٨٧) ضد رؤية أن اللغة يمكن فهمها بوصفها نوعًا من التحول، أو حتى الترجمة، من المعانى قبل اللغوية إلى كلمات وجمل. لا ينبغى اعتبار السرديات تمثيلا لنسخة خارجية لكيانات ذهنية معينة تطفو فى حالة قبل سيموطيقية. إن تقديم شىء بوصفه سردًا لا يعنى "تجسيدا" لواقع "داخلى" ومنحه شكلا لغويا. إن السرديات أشكال متأصلة للحصول على المعرفة التى تبنى الخبرة بالعالم وبأنفسنا. وبتعبير آخر، لا ينبثق النظام الاستطرادى الذى ننسج فيه عالم خبراتنا إلا بوصفه "**طريقة عمل**" لعملية السرد ذاتها. أى إننا لا نتعامل أساسًا مع نموذج للتمثيل بل مع نموذج خاص لبناء الواقع وتكوينه، كما أشار برنر (١٩٩١). ولدراسة هذا النموذج، ينبغى أن ننظر بدقة إلى الطرق التى يحاول بها الناس فهم خبراتهم، وسردها، أثناء ذلك، ضمن أشياء أخرى. كيف، إذًا، يعطون شكلا بهذه الطريقة لنواياهم وآمالهم ومخاوفهم؟ كيف يتوافقون مع التوترات والمتناقضات والنزاعات والورطات؟ وهكذا لا يكون السؤال كيف يستخدمون السرد وسيلةً لهدف إخبارى، بل ما المواقف

والظروف الملموسة التى فى ظلها يحكون قصصًا وبذلك يعرِّفون السردى ضمنيا؟

أوصاف أم تعليمات؟

فى حالات كثيرة يتبين، بدراسة دقيقة لكيفية استخدام التعبيرات المناسبة، أن ما نسلم بأنه وصف لفئة من الكائنات من الأفضل معالجته بوصفه مجموعة من القواعد أو التعليمات لجلب ما يبدو أنه كيان مستقل إلى الوجود. على سبيل المثال، يمكن كتابة كتيب عن التنس كما لو أنه يصف ما يفعله لاعبو التنس بصرف النظر عن السرد، الضربات الفعلية للتنس وما شابه؛ لكن وظيفته فى الشكل الذى يتخذه التنس فى الحياة إعطاء تعليمات لشخص فى اللعب الصحيح بهذه الطريقة ليجلب لاعبين (وما يمكن أن يكونوا لاعبين) إلى الوجود. ربما تعمل مفاهيم السرد والفئات السردية بالطريقة ذاتها.

إذا نظرنا إلى كيفية استخدام الكلمات **سردى**، **وسرد**، **ويسرد** (بالإضافة إلى **قصة** و**أسطورة** و**حكاية**، الخ) فعليا وإذا درسنا الممارسات الفعلية للسرد، فسوف تبدو هذه المفاهيم وصفية بشكل أقل وإرشادية بشكل أكبر. فى سياقنا، غالبا ما يمثل السرد والمعجم السردى عموما إرشادا أو توجيها مكثفًا لكيفية تقدم المرء فى أغراض عملية متنوعة، من قبيل المقارنة والارتباط والتجميع والتضاد والتصنيف، الخ. وتهدف هذه الأغراض إلى تنظيم الخبرات والأفكار والنوايا فى نظام سردى.

كثيرا ما يُستخدَم السرد، كما أكدنا، كأنه كلمة لنوع أنطولوجى. ينبغى فى الحقيقة أن نتصوره تعبيرا عن مجموعة تعليمات ومعايير لممارسة أشكال متنوعة من التواصل، وتنظيم خبراتنا وفهمها، ومعرفتها، وتقديم أعذار ومبررات، الخ. ورغم أنه يبدو كيانا لغويا ومعرفيا محددا وصارما، إلا أنه ينبغى أن يعتبر مجموعة مكثفة من القواعد، تغلف المتماسك والمستساغ فى ثقافة معينة.

السرد، إذًا، من هذا المنظور اسم لذخيرة خاصة من التعليمات والمعايير التى ينبغى عملها والتى لا ينبغى عملها فى الحياة وكيفية اندماج حالة فردية فى قانون عام وراسخ ثقافيا. وهكذا، لتصنيف سلسلة من أفعال الكلام بوصفها سردًا يعنى أن ننسبها إلى مجال معين من الوظائف. "ماذا تصف السرديات؟" سؤال، و"ماذا يحقق حكى سرد؟" سؤال مختلف تمامًا. وهما سؤالان مرتبطان ويستحيل فصلهما، كما يمكن أن نرى، على سبيل المثال، فى تحليلات السير الذاتية والسرديات الذاتية الأخرى. إن لدافع إلى حكى حياة امرئ هو بشكل بالغ الصعوبة إلحاح مزعج لتسجيل حقائق الحالة.

أعراف السرد وفعل الإنسان: مشكلة المغالطة

اقترحنا أن أعراف السرد متأصلة فى حكى القصص. ويمكن أن يكون البديل تخيل أنها قوالب سابقة الإعداد، ينبغى للقصص، لتُنظَّم بهذا الشكل فى ثقافة، أن تتوافق معها. يمكن أن نتخيل علم نفس تتبع خطوط الصورة البديلة حيث يُعتقَد أن الحياة تشبه إلى حد ما سياقًا لكتابة خلاقة، فيها يراكم المرء

ذخيرة من النماذج الأدبية قبل أن يغامر بتأليف الذات، على سبيل المثال، تطور الشخصية. لكن إعلان مهارة حكى القصص، بقدر ما نرى، لا تشبه ذلك إطلاقا. لا يُعطَى الصغار تعليمات منفصلة عن كيفية حكى قصة. إنهم محاطون بالقصص منذ الطفولة المبكرة، ويبدو أنهم يتمتعون بشهية غير محدودة لها، ليس فقط للحكايات ذاتها لكن أيضا لتكرارها بشكل لانهائى.

إذا كانت القصص توجه الحياة، فماذا يوجه القصص؟ وهكذا تكون هناك مشكلتان يجب تناولهما. أم أنهما مشكلة واحدة حقا؟ هل حكى القصص حدث حياتى لا يختلف عن أى حدث آخر حين يتطلب الأمر معالجة مسائل التكوين؟ نحتاج إلى تأمل إن كان حكى حياة وعيش حياة هما أساسا الشىء نفسه (**Freeman 1993**). ربما نفهم "الحياة" و"قصة الحياة" باعتبارهما متضافرين بشكل لا يمكن فصله فى نسيج مستمر للمعنى والفهم (**Brockmeier 1999**).

ويوحى هذا بأن نظريتين مرتبطتين ارتباطا وثيقا عن كيفية خلق نظام فى حياة اجتماعية بشىء مثل قيود الحبكة لن يساعد كثيرا فى حل مشكلة فهم كفاءة القصص. وهما نظرية النص (**Schank & Abelson 1975**) ونظرية قاعدة الدور **role-rule** (**Harré & Secord 1972**). تفترض النظريتان نوعا من تجريد الألواح من الخبرة لتكون فعالة فى توجيه الفعل، مثل كتب الإتيكيت إلى حد بعيد، والتعليمات، الخ، تصبح توجيهات واضحة لإنتاج سلسلة صحيحة من الأفعال، سواء كانت احتفالات أو أفعالا لتجميع قطعة من الأثاث. وفى الحالتين، هناك تطبيق واضح لحالة نموذجية، يتم فيها توجيه

الفعل بانتباه جلى إلى خطاب تعليمى. فى الحالات التى يواصل فيها النـاس الحياة بطريقة منظمة، تفرض هاتان النظريتان ووجود كتيب بـه تعليمـات خفية. لكن لا تعلق أية نظرية على كيفية تحقيق التوافق مع الكتيب. لا يمكن أن يتحقق ذلك بتتبع واعٍ لأفعال امرئ فى ضوء التعليمات، لأنه ليس هناك، طبقا للفرضية، تتبع أو انتباه لقاعدة أو نص.

يمكن تقديم نظرية ثالثة عن أساس تنقيح المفهوم العام لعادة متأصـلة. لا نأخذ تعليمات خاصة فى حكى القصص ولا نشيدها فقط ونحن نحكيهـا، لكننا معتادون على ذخيرة واسعة من الحبكات. لقد كبرنا، كما قلنا من قبـل، فى ظل قانون ثقافى لنماذج السرد. تبدأ هذه العملية الخاصة بالسرد والتعليم الاستطرادى، كما أشار عدد من الباحثين (على سبيل المثال، **Miller 1994**؛ **Engel 1995**؛ **Bamberg 1997b**) حين يبدأ الأطفال فـى الاسـتماع إلـى القصص- وهى عملية تبدأ حتى قبل أن يبدأ الأطفال الكلام. منذ البداية تماما يتعلمون كيف يعبرون عن حالتهم ويشيرون إلى هـدف (**Dunn 1988**). إذا كان حاكى القصة لا يعرف الأعراف بشكل صحيح تماما، فـسوف يـشكو المستمعون، ويتوقفون عن الاستماع، ويسخرون منه ويصوِّبون له أخطاءه. وإذا كان يعرفها بشكل صحيح جذب انتباههم. لكن مجرد التكرار يؤدى إلى السأم، على الأقل بمجرد أن يكبر المستمع، وهكذا على حـاكى القـصة أن يبرع فى الفن الرفيع، فن دمج التقليدى مع الجديد، والمعتاد مع غير المتوقع، والقانونـى مع كسره.

باختصار، لا تختلف مشكلة الكفاءة فى المقاربة السردية أكثر مما تختلف فى علم النفس الاجتماعى عمومًا. إن العلاقة بين حكى حياة وعيشها هى المشكلة نفسها بين الأعراف الثقافية والنظام الاجتماعى عمومًا.

بعض الفضائل الخاصة فى المقاربة السردية للفهم الاجتماعى

البنى سريعة الزوال

لوضع خطوط عريضة لما يبدو لنا إحدى النقاط الرئيسية لدراسة السرد نود إلقاء الضوء على سمتين خاصتين لحكى القصة. الأولى: إن السرد بنية مفتوحة ومرنة بصورة خاصة تسمح لنا أن نفحص بدقة هذه السمات الجوهرية للخبرة البشرية، وتتجاهل العلوم الإنسانية انفتاحها ومرونتها بشكل تقليدى. وقد رأينا، فى أعمالنا، أن خطاب البيئة، على سبيل المثال، لا يُختَرَق بالبنى السردية فقط. ووجدنا أيضًا أن هذه البنى ومكوناتها وعناصرها من قبيل الجنس الأدبى، والحبكة، والقصة، والرأى، والصوت مجرد أشكال صارمة وثابتة. وتبدو فى الحقيقة بنًى مفتوحة وقابلة للتكيف بصورة مذهلة، تغير تنظيمها وسماتها مع سياقها الاستطرادى ووظيفتها الاجتماعية والجمالية (خاصة فى الأدب). وقد يوجد نموذج التطور السردى للرواية التعليمية، على سبيل المثال، فى نصوص خطاب الخضر التى نشرتها المؤسسات البيئية والصناعية، والهيئات الحكومية، وعلماء الاجتماع أو الطبيعة.

وهذا سبب آخر لنرى أشكال السرد منغمسة بشكل كبير جدا فيما سماه فيتجنشتاين "النحو". إنها مجموعات سريعة الزوال من أشكال الحياة، يمكن فهمها بأفضل شكل فى مفهوم البنية بوصفها أنماطًا مرنة للفعل والوضع. لا توجد أشكال السرد كألواح لتكون ملموسة، لكنها توجد مقيدة لتأخذ الأشكال التى تأخذها بمقتضيات المواقف التى تحدث فيها. بدلا من اعتبار السرديات كيانات معرفية أو لغوية أو ميتالغوية أو أنطولوجية، نقترح اعتبارها **طريقة عمل** لممارسات استطرادية خاصة. وبتعبير آخر، يطلق مصطلح السرد على أشكال متنوعة متأصلة فى حصولنا على المعرفة، وبناء الفعل، وتنظيم الخبرة. ولدراسة السرد ينبغى علينا فحص هذه الممارسات الاستطرادية، وفحص نصوصها وسياقها الثقافى.

طبقا لهذا الرأى، ثمة خاصية جوهرية للسرد ليكون دليلا حساسا جدا للطبيعة المتقلبة وسريعة الزوال لواقع الإنسان؛ لأنه، جزئيا، مكوِّنٌ لها. وهذا يجعله موضوعًا بالغ الأهمية للبحث فى العلوم الإنسانية عمومًا وللفحوص السيكولوجية والأنثروبولوجية خاصة. تدعونا دراسة السرد إلى التوافق مع واقع متغير باستمرار، ومتجدد البناء باستمرار. وهذا يتضمن الاختيار لمنح نظام وتماسك لخبرة تتعلق بحالة إنسانية غير مستقرة أساسا- وتغيير هذا النظام والتماسك وخبرتنا (أو معناها) تتغير.

وهذا يؤدى إلى السمة الخاصة الثانية، تفرُّد السرد فى دراسة الخطاب، التى نود لفت الانتباه إليها. بدلا من أن اعتبار السرد كيانا أنطولوجيا أو صيغة تمثيلية، نرى أنه نموذج مرن بصورة خاصة. والنموذج، فى معظم المصطلحات العامة، نظير؛ يربط المجهول بالمعلوم، ويُستخدَم لشرح مجموعة ظواهر، أو تفسيرها، بالإشارة إلى مجموعة "قواعد" (أو مخططات، بنًى، نصوص، أطر، تشبيهات، استعارات، صور مجازية) تغلف بشكل أو آخر المعرفة العامة. لقد أشرنا إلى أن الأجناس الأدبية وأشكال المعرفة السردية تعتمد إلى حد بعيد على السياق الثقافى الذى تُستخدَم فيه. والقانون الثقافى هو ما يجعل نظيرًا معينا يبدو مستساغًا ومعقولا. فى الوقت ذاته، تمثل السرديات أشكالا متغيرة إلى أقصى حد للتوسط بين الفرد (وواقعه الخاص) والقانون العام للثقافة. ومن هذا المنظور، تُعتبَر السرديات نماذج للعالم ونماذج للذات. إننا، من خلال قصصنا، نبنى أنفسنا كجزء من عالمنا.

بالنسبة لمعظم التيمات والمشاكل المطروحة فى الأسلوب الجديد لفحص السرد، يبقى بالتأكيد عالم النصوص الأدبية ولغة القصة والشعر نقطة مرجعية مثمرة. ومع ذلك، لا يتأسس السبب، على سبيل المثال، على ولع خاص لعلماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا بالأدب أو الفنون. إن حقيقة أن العلوم الإنسانية يجب أن تعترف بأن قدرا كبيرا من معرفتنا عن الخطاب السردى والعقل التفسيرى مؤسس على تقاليد طويلة من البحث الذى قام به منظرو اللغة والأدب، ومؤرخو الأدب، والسيميوطيقيين، وفلاسفة الثقافة. ثمة

مثال حديث وهو التأثير الاستثنائى لأعمال باختين على الخطـاب الروائـى (الذى طور فيه أفكاره عن النزعة الحوارية، وتعدد الأصوات، وتعـدد رؤى العقل) التى تناولت مجالا واسعا من الدراسات فى النسيج اللغوى والثقـافى للعقل (بروكميير، قيد النشر).

وهناك سبب آخر، قد يكون أكثر عمقًا. يبدو أنه يوجد فى خاصية أدبية استثنائية تجعله مجـالا لا ينفـد للدراسـة فـي الأنثروبولوجيـا الفلـسفية والسيكولوجية والاجتماعية. إن الأدب، مثل كل الفنـون، يمكـن أن يعتبـر (واعتبر دائمًا) مختبرًا يمكن فيه تخيل عوالم الإنسان واختبارها. ترتبط فكرة المختبر برؤية السرد نموذجًا للعالم. ولتوضيح هذه السمة التجريبية بـشكل خاص لعوالم الخيال نود الإشارة إلى فكرة ناقشها إيكـو **Eco** (١٩٩٤) فـى محاضراته فى هارفارد. رأى إيكو أن كل عالم خيالى يتأسس بشكل طفيلـى على عالم فعلى أو واقعى، يتخذ منه العالمُ الخيالى خلفيةً. حين ندخل عالمًـا خياليا تستدعيه قصةٌ ونتخيل أنفسنا نتجول فى شوارع مدينة أو هضاب بلدة يوضع فيها فعل السرد، نتصرف فى هذا العالم وكأننا فـى عـالم حقيقـى؛ ويحدث ذلك حتى ونحن نعرف أنه مجرد نموذج سردى له. حين "اسـتيقظ" جريجور سامسا، من المخلوقات الشهيرة عند كافكا، "ذات صباح من أحـلام مزعجة... ليجد نفسه وقد تحول فى سريره إلى حشرة ضخمة"، يضعنا هذا بالتأكيد فى موقف بالغ الغرابة. ومع ذلك، قصة كافكـا (١٩٩٣) "**المـسخ** **Metamorphosis**" مثال صارخ للواقعية، وليس للسريالية. يـرى البطـل- والقارئ معه- التحول الذى لا يُصدَّق، ويتأمله، كأنه حـدث يحـدث طبقًـا

لقوانين عادية تماما. لا يوضح الوصف علامة على كونه غير حقيقى أو غير معقول. إنه يقدم فقط تعليقا واعيا وواقعيا لكيف يمكن أن يتصرف أى شخص فى عالم حقيقى ليكتشف ما حدث.

أوضح إيكو أن على قراء قصة خيالية أو مستمعيها أن يعرفوا أشياء جمة عن العالم الواقعى ليعتبروه الخلفية الصحيحة للعالم الخيالى. إنهم يقفون بقدم فى العالم الحقيقى وبالأخرى فى العالم السردى للخطاب. وهذه، بالضبط، طريقة عمل النماذج. "من ناحية، طالما تحكى لنا القصة عن شخصيات قليلة فقط، عادة فى وقت ومكان محددين تماما، يمكن رؤية العالم الخيالى عالما صغيرا محدودا بشكل نهائى مقارنة بالعالم الحقيقى. ومن الناحية الأخرى، طالما تضيف القصة بعض الشخصيات والخصائص والأحداث لمجمل العالم الواقعى (الذى يعمل بمثابة خلفية)، يمكن أن تعتبر أعظم من عالم خبرتنا. ومن هذا المنظور، لا ينتهى العالم الخيالى بنهاية القصة نفسها بل يمتد بشكل غير محدود" **(Eco 1994, p.85)**.

سعى إيكو إلى أن يوضح، على ما نعتقد، المسئول عن الخاصية المعملية لخيال سردى. وقد أشار إلى أن العوالم الخيالية طفيليات العالم الحقيقى، عالم شئوننا اليومية، "لكنها فعليا 'عوالم صغيرة' تحيط بمعظم قدرتنا فى العالم الحقيقى وتسمح بالتركيز فى عالم محدود مطوَّق، مشابه جدا لعالمنا لكنه أفقر أنطولوجيًّا" (ص ٨٥). ومع ذلك، لأننا لا نستطيع التجول خارج حدوده، نُدفَع إلى تركيز كل اهتمامنا إلى هذا العالم النموذجى، مستكشفين بعمق كل اختلافاته الممكنة والمستحيلة.

نود إضافة نقطة أخيرة، وهى النظر إلى هذه السمة التجريبية للسرد، ولكن فى ضوء آخر. الأدب، كما يمكن أن نقول، منطاد لاستكشاف العالم الحقيقى والعالم المحتمل. فى الوقت ذاته، يسمح لنا، على سبيل المثال، بالعودة إلى الخلف ودراسة الطريقة التى نستكشف بها الظواهر غير المألوفة، والغريبة، والمهدِّدة، عمومًا. وربما نبعد كثيرا ونقول إن اللغة الأدبية والشعرية هى نفسها تجسيد لمرونة الوجود الإنسانى. رأى فولفجانج إسر **Iser** (١٩٩٣) من منظور أنثروبولوجيا الأدب أن الأعمال الخيالية مرآة لقدرة الإنسان على تقويض القيود دائمًا. وهذا يوضح ما يعنيه أن العقل، أحيانًا على الأقل، يمكن أن يتجاوز حدوده، أى يمكن أن "يقرأ" المعانى احتمالات لفعل وخيارات لقوة.

يخترق الأدب الأفق الذى ينقشه الروتين والعادة والجهل والإرهاق (والخطاب العلمى بشكل كافٍ غالبًا) فى حياتنا اليومية. إنه الخيار الإنسانى الذى سماه إيتالو كالفينو **Calvino** (١٩٨٨) "**خفة**": يمكن أن تتنفس خفة التخيل السردى فى **ثقل**، ثقل الواقع.

وهكذا من الوظائف الأساسية للسرد باعتباره فنًّا أن يضفى صبغة ذاتية على العالم، كما عبَّر برنر (١٩٩٠): لتطلقنا إلى الافتراضى، إلى مدى الآفاق الحقيقية والمحتملة التى تشكل الحياة الواقعية للعقل التفسيرى (**Brockmeier 1996**). وفي النهاية، نود أن نؤكد أن رؤية السرد كما قدمناها

لا تتجه فقط إلى العالم الأدبى للمخيلة والفنتازيا مقابل العالم الواقعى العادى– وهو رأى عام. بالعكس، رأينا أن الخيارات الاستكشافية والتجريبية للسرد تنصهر بشكل لا يمكن فصله مع واقعنا سريع الزوال نفسه: مع المادة السائلة والعوالم الرمزية لأفعالنا وعقولنا وهوياتنا. ناهيك عن أنه يبدو أن الوظيفة السردية تمنح الحالة الإنسانية تفتحها ومرونتها. وهكذا، ينبغى أن يكون من حوافز دراسة العوالم السردية، وربما الحافز الأساسى، فحص هذه الخاصية الكاشفة للعقل الاستطرادى وكشف الأشكال متعددة الأوجه للخطاب الثقافى الذى تحدث فيه.

المـــراجـــع

Aristotle (1959). *Ars rhetorica*. Ed. by W.D. Ross. Oxford: Clarendon.

Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination*. Ed. By M. Holquist. Austin, TX: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1986). *Speech genres and other late essays*. Ed. by C. Emerson & M. Holquist. Austin, TX: University of Texas Press.

Bamberg, M. (Ed.) (1997a). *Oral versions of personal experience: Three decades of narrative analysis*. Special Issue of *Journal of Narrative and Life History 7, (1–4)*.

Bamberg. M. (Ed.) (1997b). *Narrative development: Six approaches*. Mahwah, NJ: Erlbaum.

Bauman, R. (1986). *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Berkhofer, R.F. Jr. (1997). *Beyond the great story: History as text and discourse*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Britton, B.K., & Pellegrini A.D. (Eds.) (1990). *Narrative thought and narrative language*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Brockmeier, J. (1996). Explaining the interpretive mind. *Human Development, 39*, 287–295.

Brockmeier, J. (1997). Autobiography, narrative and the Freudian conception of life history. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology, 4*, 175–200.

Brockmeier, J. (1999). Between life and story: Possibilities and limits of the psychological study of life narratives. In W. Maiers, B. Bayer, W.B. Duarte Esgalhado, R. Jorna, & E. Schraube (Eds.), *Challenges to theoretical psychology* (pp.206–213). Toronto: Captus University Publications.

Brockmeier, J. (in press). The text of the mind. In C. Erneling and D.M. Johnson (Eds.), *The mind as scientific object: Between brain and culture*. Oxford University Press.

Bruner, J.S. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Bruner, J.S. (1990). *Acts of meaning*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Bruner, J.S. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry, 17*, 1–21.

Calvino, I. (1988). *Six memos for the next millenium*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cronon, W. (1992). A place for stories: Nature, history and narrative. *The Journal of American History, 79*, 1347–1376.

Dunn, J. (1988). *The beginnings of social understanding*. Oxford: Blackwell.

Eco, U. (1994). *Six walks in the fictional woods*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Edwards, D. (1999). Emotion discourse. *Culture & Psychology, 5*, 271–291.

Engel, S. (1995). *The stories children tell: Making sense of the narratives of childhood*. New

York: Freeman.
Fivush, R. (1994). Constructing narrative, emotion, and self in parent-child conversations about the past. In U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 136–157). Cambridge: Cambridge University Press.
Fowler, A. (1970). "To Shepherd's ear": The form of Milton's *Lycidas*. In A. Fowler (Ed.), *Silent poetry* (pp. 170–184). London: Routledge and Kegan Paul.
Freeman, M. (1993). *Rewriting the self: History, memory, narrative.* London: Routledge.
Harré, R., & Secord, P.F. (1972). *The explanation of social behaviour.* Oxford: Blackwell.
Harré, R., & Van Langenhove, L. (Eds.) (1998). *Positioning theory: Moral contexts of intentional action.* Malden, MA: Blackwell.
Harré, R., Brockmeier, J., & Mühlhäusler, P. (1999). *Greenspeak: A study of environmental discourse.* Thousand Oaks, CA, London, New Delhi: Sage.
Harris, R. (1996). *The language connection: Philosophy and linguistics.* Bristol: Thoemmes Press.
Hinchman, L.P., & Hinchman, S.K. (Eds.) (1997). *Memory, identity, community: The idea of narrative in the human sciences.* Albany, NY: State University of New York Press.
Hirschkop, K., & Shephard, D. (1989). *Bakhtin and cultural theory.* Manchester: Manchester University Press.
Hudson, J.A. (1990). The emergence of autobiographic memory in mother-child conversation. In R. Fivush & J.A. Hudson (Eds.), *Knowing and remembering in young children* (pp. 166–196). New York: Cambridge University Press.
Hughes, J.A. (1995, Spring). Ecology and development as narrative themes of world history. *Environmental World Review, 12*, 1–16.
Iser, W. (1993). *The fictive and the imaginary: Charting literary anthropology.* Baltimore: Johns Hopkins University Press (orig. work 1991).
Kafka, F. (1993). *Metamorphosis and other stories* (J. Neugroschel, Trans.). New York: Scribner.
Middleton, D., & Edwards, D. (Eds.) (1990). *Collective remembering.* London: Sage.
Miller, P.J. (1994). Narrative practices: Their role in socialization and self-construction. In U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 158–179). Cambridge: Cambridge University Press.
Milton, J. (1983). *Lycidas* (Ed. C.T. Thomas). London: Sangam.
Mitchell, W.J.T. (Ed.) (1981). *On narrative.* Chicago, IL: University of Chicago Press.
Nelson, K. (1996). *Language in cognitive development: The emergence of the mediated mind.* New York: Cambridge University Press.
Nelson, K. (Ed.) (1989). *Narratives from the crib.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
Polkinghorne, D. (1987). *Narrative knowing and the human sciences.* Albany, NY: State University of New York Press.
Pontecorvo, C., & Fasulo, A. (1999). Planning a typical Italian meal: A family reflection on culture. *Culture & Psychology, 5*, 313–335.
Ricœur, P. (1981). The narrative function. In P. Ricœur, *Hermeneutics and the human sciences.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ricœur, P. (1984, 1985). *Narrative and time. Vols. 1–2.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Sarbin, T.R. (Ed.) (1986). *Narrative psychology: The storied nature of human conduct.* New York: Praeger.

Schafer, R. (1989). Narratives of the self. In A.M. Cooper, O.F. Kernberg, E. Spector Person (Eds.), *Psychoanalysis towards the second century.* New Heaven, CT: Yale University Press.

Schank, R., & Abelson, R. (1975). *Scripts, plans, goals and understanding.* Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Vygotsky, L.S. (1987). *Thinking and speech.* Ed. N. Minick. New York: Plenum (orig. work 1934).

Wertsch, J.V. (1998). *Mind as action.* New York & Oxford: Oxford University Press.

White, H. (1987). *The content of the form: Narrative discourse and historical representation.* Baltimore & London: John Hopkins University Press.

Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical investigations.* Oxford: Blackwell.

الفصل الرابع

الميتافيزيقا والسرد
تفرد الذات وتعددها

روم هاريه

مقـدمــة

يمكننا أن نحدد الكائنات البشرية ونميزهم بالإشارة إلى معايير جسدية من قبيل الطول والوزن والملامح. إننا نستخدم هــذه المعــايير حتــى مــع المصريين المحنطين، بدراسة عظامهم بحثًا عن علامــات مميــزة، ربمــا لمرض، ونستخدمها أيضًا للتعرف على الجثث الغامضة بسجلات الأســنان. لكن ماذا عن **الأشخاص**؟

إذا اعتبرنا فهم الذات وصفا تقريبيا لما يلزم لتكملة الانتماء إلى جنس الإنسان العاقل **homo sapiens sapiens**، لنعرِّف "معنى أن تكــون إنــسانا" فسوف نواجه بعض الأسئلة الصعبة.

كيف يأتى إلى الوجود هذا الكائن؟ كيف ثبت فى الوجود أو تــضاءل؟ ما مبادئه الخاصة بالهوية والتفرد؟ لا يمكن أن يكون الأمر جسديا تمامًا حيث

إن قدرتنا على أن نميز هيكلا عظميا من العصر الحجرى الحديث عن آخر لا تعنى أننا نستطيع أن نميز شخصا من ذلك العصر عن شخص آخر. من الواضح، كما برهن الفلاسفة لوقت طويل، لا شىء يثير النزاع بقدر ما تثيره التفاصيل، لأن كونك هذا الشخص أو ذاك لا يتماثل مع كونك صاحب هذا الجسد أو ذاك.

ويقدم علم النفس الاستطرادى أطروحته المتعلقة بهذه الأسئلة الصعبة على النحو التالى:

للإحساس بالذات أصل فى ممارسات سردية معينة فيها يعامل طفل رضيع بوصفه شخصا وليدًا. ويستمر أو يتقوض بالتخلى عن هذه الممارسات.

إن سرديات الذات معقدة. وإن القواعد التى تعالج بها مجموعة من المفاهيم حول الشخصية و"الذات" تحتاج إلى الفصل فى عدة جدائل متضافرة. على سبيل المثال، نفهم فى ظل مفهوم تعدد الدلالة أكثر مما نفهم من فهم المرء للهوية الشخصية.

يبدأ بحثى بفحص موجز لمجال المفاهيم التى يحملها الاستخدام الحالى لكلمة "شخص" وكلمة "ذات". لا أدعى أن هذا كتالوج شامل، لكنه كافٍ لنبدأ.

النموذج المعيارى

مقـــدمـــة

هناك عدة تعبيرات مستخدمة بالنسبة للإطار الميتافيزيقى الأساسى، بها نبنى خطابات حول حياة الإنسان. باستخدام الإنجليزية لغة مرجعية لنا هناك كلمة "شخص **person**" وكلمة "ذات **self**"، تلعبان دورًا رئيسيا فى الكثير من السرديات المصيرية. من بين الاثنتين، تبدو "شخص" أكثر ثباتا وذات معنى واحد فى الاستخدام اليومى، ملتقطة كائناتنا البشرية بقدر ما تكـــون نـــشطة معرفيا ومَصونة خلقيا. لكن "الذات"، من الناحية الأخـــرى، لهـــا مجموعـــة واسعة من الاستخدامات المختلفة. فى هذا البحث، أتناول ثلاثـــة مـــن أكثرهـــا شيوعًا. يبدو لى أن المتحدثين بالإنجليزية فى زمننـــا يتعـــاملون مـــع نمـــوذج معيارى، فيه تعمل كلمة "شخص" بوصفها كلمة تعبر عن الخصائص الأساســـية لعالم الإنسان، لكل منها أو يبدو أن لكل منها صفات ومكونات يشار لها بالكلمـــة متعددة المعانى "ذات". أعبِّر عن النموذج المعيارى فى صيغة بسيطة:

ش {ذ١، ذ٢، ذ٣}[١] **P{S1, S2, S3}**

Ps هى الخصائص الأساسية، **Ss**، رغم أنها تبدو مثـــل الكينونـــة، إلا أنها، كما أرى، صفات سريعة الزوال لتدفق أنشطة **P**، وخاصة تلـــك التـــى ترتبط بها **P** ماديا واجتماعيا بالكائنات الأخرى.

---

(١) **P** اختصار شخص **person** (ش)، **S** اختصار ذات **self**، وسوف أستخدم فيما تبقى من ترجمة الفصل الحروف الإنجليزية، لأسباب تتعلق بصعوبة استخدام الاختصارات العربية فى مثل هذا السياق (المترجم).

الذوات فى النموذج المعيارى

تبدو كلمة "ذات" (وأحد مرادفتها الطنانة، "الأنا **ego**") فى الخطابات المتمركزة حول الشخص فى ثلاثة سياقات سيكولوجية مختلفة على الأقل: الإدراك، والتأمل، والتفاعل الاجتماعى.

١- الذات ١: تستخدم فى سياق الإدراك، للدلالة على فردية رأى مجسد، يظهر فى بنية مجالات الإدراك، وكل منها متمركز فى موضع فى فضاء المُدرِك المجسَّد. فى الإدراك، يقيم **P**، الشخص، علاقة ما مع بيئته المادية، بما فى ذلك أجزاء جسمه. ويبدو أن النقطة المركزية للإدراك والإحساس بالحركة والاتجاه توجد داخل الجسم. ماذا هناك؟ ربما ذلك الذى يدرك حقا، وظيفة من وظائف الأنا الديكارتية.[(١)] طبقًا لتفسيرى، الذات ١ قطب فى نظام ثنائى القطب للأشياء المادية، لكنه تجريد جغرافى، يشبه إلى حد ما القطب الشمالى بالنسبة للقارات. يدرك الأشخاص فقط. فى حكى قصص المواجهة مع البيئة المادية تلعب الذات ١ الدور الرئيسى.

٢- الذات ٢: تُستخدَم فى سياق التأمل فى الذات بوصفها شخصًا، بما فى ذلك تأملات السيرة الذاتية، للدلالة على مجموع صفات **P**، بما فى ذلك معتقدات **P** بشأن هذه الصفات. وتشمل الأخيرة التصور الذاتى له، وقد

---

(١) الأنا الديكارتية **Cartesian ego**: الذات كما يقدمها ديكارت: مدركة فقط لأفكارها وقادرة على الوجود محررة من الجسد، لا تشغل حيزا ولا يحيط بها الآخرون. إنها الذات الخالصة (المترجم).

يعكس أو لا يعكس، بشكل صحيح الصفات الحقيقية له فى لحظة من لحظات الحياة. الذات ٢ شبكة معقدة من صفات مختلفة جدا، بعضها عرَضى، مثل الصور الذهنية، والمشاعر، والديالوجات الخاصة، لكن معظمها منظم، مثل المهارات والقدرات والقوَى.

٣- الذات ٣: تُستخدَم فى سياق التفاعل الاجتماعى، للإشارة إلى الطريقة التى تظهر بها سمات معينة للذات ٢ الحقيقية أو المنسوبة ذاتيا لشخص من قبل الآخرين فى مسار حدث حياتى ما. وتبرز هذه السمة الشخصية فى سرديات السيرة الذاتية.

وهناك استخدامات أخرى لكلمة "ذات"؛ على سبيل المثال، تستخدم أحيانا مرادفًا لكلمة "شخص". لكن بهدف وضع إطار بسيط وواضح للبدء فى مهمة لحل لغز الخُصلَة المتشابكة لميتافيزيقيات الشخصية، وأقصر استخداماتى للكلمة على تلك التى حددتها بوصفها الذات١ والذات ٢ والذات ٣.

شروط النموذج المعيارى

١- التنوع والتعدد

أعنى **بالتنوع** تناول الأشكال المختلفة فى المواقف الثقافية المختلفة؛ وأعنى **بالتعددية** ما له أكثر من إدراك واحد بالنسبة لأى شخص معين.

أ. تُعرَض الذات ١ عمومًا موضعًا فريدًا متحرِّرًا من السياق، وتنسب دائمًا إلى مكان الجسم فى الفضاء ومعاصرة بشدة. وهكذا يوجد مكان ضئيل للتنوع. ومع ذلك، هناك مواضع اجتماعية (على سبيل المثال، نوعية تصوف كارلوس كاستانيدا)[1] قد يزعم المرء فيها أن هناك أكثر من منظور للإدراك. لكن من المهم أن الجسم فى سردياتها يترك خارج خبرات الجسم. وتفرض القاعدة المكملة، "شخص واحد لكل جسم"، عمومًا، بمعالجة مزاعم بإشغال متعدد كشكل مرَضى، على سبيل المثال، فى تشخيص هذه المزاعم بوصفه العلامة المميزة لاضطراب تعدد الشخصية. لا نقول: إن "بل **Bill**" الشخص الوحيد فى هذا الجسم، لكن مارى وجوان وإليزابيث كلهم فى ذلك الجسم أيضًا. والموقف الأخير هو الصراخ من أجل الشفاء.

ب. الذات ٢ فردية عمومًا، بوصفها كلية فريدة للصفات حقا، تستبعد حتى التجسيد الفردى. لا أعرف قبيلة تزعم أن لها أكثر من "ذات" واحدة بهذا المعنى، فى أية لحظة. لكن هناك تعددية، حيث إن الذات ٢ تتغير باستمرار، ناهيك عن أن المعرفة، رغم أن المهارات والقوَى ربما تصبح مستقرة، تقوى دائمًا، على سبيل المثال، بتذكر أحداث الحياة. لا تتدهور المعرفة إلا فى الحالات المرضية. هذه ملاحظة أساسية حيث إن أمراض الشخصية تُعرَّف جزئيا بفقد القوَى وفشل الذاكرة.

---

(١) كارلوس كاستانيدا Castaneda (١٩٢٥-١٩٩٨):أنثروبولوجى وكاتب أمريكى (المترجم).

السيرة الذاتية جزء مهم من "سرد" الذات ٢، ويعتمد الأمر بشكل كبير على السياق. لكل شخص ذخيرة من السير الذاتية مناسبة لمواضع ثقافية مختلفة، ومعظم الناس مهرة فى بناء سير ذاتية جديدة لمناسبات جديدة. وهذا يفتح التباين بين ما يعتقده المرء عن نفسه (المفهوم الذاتى) وحقيقة نفسه، بما فى ذلك تلك المعتقدات. إنها تتغير، وهكذا تكون الذات ٢ غير مستقرة بشكل متأصل.

ج. الذات ٣، الطريقة التى يقدم بها الناس أنفسهم للآخرين، متعددة عمومًا. وهناك دراسات كثيرة عن قابلية تغير الشخصية المطروحة للفرد من مناسبة إلى مناسبة، ومن سياق إلى سياق. إلى أى حد يبدو المرء للآخرين، وأى نوع من الأشخاص يبدو، تحت سيطرة المرء، وبقدر استنباط هذا الحد، يتحدث علماء النفس عن "معالجة الانطباع"

٢- نوع أم خاص؟

إذا كان كل إنسان كائنا فريدا فإننا نتوقع تفوق الخصوصية على العمومية فى محتوى الذوات ١، ٢، ٣. ومن الواضح أن الذات١ لابد أن تكون خاصة لأنها تتعلق بفردية فى فضاء وزمان. وينبغى أن تتكون الذات ٢ من صفات يمكن التعرف عليها، واقعة تحت الأنواع، رغم تفردها بدرجة ما فى بعض الحالات وفى الأداء الكلى فى كل الحالات. لكن فى حالة الذات ٣ يتضافر تفرد مظهر الجسد مع عروض تعتمد على الذخيرة الدرامية للأنواع. وثمة تعبيرات عامة يتعذر تصنيفها تتعلق بمخاطر اتهامات الذات بالشذوذ فى أفضل الأحوال، وبالجنون فى أسوأها.

٣- المعايير

بقدر ما عرضْتُ تحليل النموذج المعيارى P{S1, S2, S3}، ربما تبدو بنية المفاهيم الثلاثة "للذات" مثل ملخص لملاحظات إمبريقية لحقيقة عالم الإنسان. لكننا احتجنا فى كل حالة إلى الإشارة إلى دور المعايير المحلية، وأعراف اللياقة، وحدود سلامة العقل، الخ، التى تلعب دورًا فى محتوى الذاتية وديناميكياتها كما تتجلى فى تقارير رحلات الصيد، والشكاوى للأطباء، وتبادل السير الذاتية فى إرساء علاقة جديدة.

أقترحُ العمل مع الأطروحة العامة بأن تبقى على حالها رغم كل شىء، فردية (تفرد) أشخاص (باستثناء تميز أجسامهم ماديا) ليست حقيقة وحشية عن حياة الإنسان، لكنها نتيجة لمعايير مفروضة محليًّا. على سبيل المثال، لماذا يعتبر محبو مس بيبتشامب وإيف وايت،[١] وهم يتمتعون بشخصيات متميزة جدا حتى تعتقد أن فى كل جسم أكثر من شخص، فى حاجة إلى شفاء؟ تتطلب معايير عالمنا أن يكون هناك شخص فى كل جسد، لا أكثر ولا أقل. الاتساق فى عروض الشخصية، التماسك عبر المواقف فى حكى السير الذاتية، الخ، ليست أمورا حقيقية بشأن طريقة تصريف البشر لأمور حيواتهم، لكنها ظلال للمعايير المحلية. تلعب السيرة الذاتية دورا حيويا مهما فى تذكيرنا باحتمال التنوع بمعنى أن ما نميل إلى اعتباره فرديا بالضرورة، ربما تعالجه قبائل أخرى بسعادة بوصفه تعدُّدًا.

---

(١) مس بيبتشامب Beauchamp وإيف وايت White: حالتان تمثلان اضطراب تعدد الشخصية (المترجم).

أنطولوجيا "الذوات"

يبدو أن الإشارة إلى ذات ليست إشكالية، حيث لا شيء يتحدث أو يعمل إلا شخص يبدو أنه فى مسرحية. لكن المنظور الذى يدرك منه المرء العالم مجسد بسهولة فى كائن داخلى مدرك، يوجد فى أصل النظام المشيد للأشياء، بما فى ذلك جسد المُدرِك. وهذا على الأقل أحد المفاهيم المجسدة فى الأنا الديكارتية التى تمسك بكل شيء. وهناك ميل إلى الاعتقاد بأن الخصائص الشخصية أيضا، مثل "الذات"، كينونة، "من أنا؟" فى بعض سيكولوجيا البوب **pop**. أخيرًا، تبدأ ذاتى كائنًا اجتماعيا، الذات ٣ تواجه هواء مجردا. ويمكن أن أوضح هذا ببساطة بإشارات إلى كتاب مشهورين بدرجات متفاوتة.

يرى كوت **Kohut** (١٩٧٧)، على سبيل المثال، أن "الذات" ليست "قوة للعقل"، لكنها "بنية للعقل". وزعم أندرسون **Anderson** وشوينيج **Schoenig** (١٩٩٦) أن "الهوية منعزلة" بشرط وجود "وحدة تماسك تمتد عبر الزمان والمكان". من هذا المنظور، هذه الوحدة هى "جوهر الفرد" وهى بمثابة لب لكل التجليات الخاصة. مرة أخرى طبقا لرأى لأندرسون وشوينيج (١٩٩٦) "الهوية المنبسطة" كوكبة من الخصائص والأداء "تتجلى فيها الذات [أى الذات ٢] فى فعل له معنى".

تتورط الذات ١ والذات ٢ أيضًا فى فكرة جريتز **Greetz** عن الشخصية. يرى جريتز (١٩٧٣، ص ٩)، أن الذات عالم تحفيزى ومعرفى

مقيد وفريد ومتكامل تقريبا [الذات ٢]، ومركز ديناميكى للإدراك [الذات ١]، وعاطفة وحكم وفعل، منظمة فى كلٍّ مميز [الذات ٣] وتوضع بشكل متباين مقابل كل الكليات الأخرى وعلى خلفية اجتماعية وطبيعية.

كيف يتأتى هذا؟ جادلْتُ لوقت طويل (على سبيل المثال، **Harré 1998 ؛Mühlhäuster & Harré 1990**) بأن مصدرا للميل لتجسيد الذوات يأتى من إساءة فهم نحو الكلمة يشير على ما يبدو إلى الكائن السيكولوجى المناسب، أقصد "أنا **I**". على سبيل المثال، "أنا أرى وأسمع الأشياء من حيث أنا"؛ أو "الاقتراب من ذاتى يكشف 'حقيقتى'". وقد فُسِّرت "أنا **I**" باعتبارها اسما مبهمًا، لكن الانتباه إلى التفاصيل يوضح أنها لا تلعب دورًا اسميا على الإطلاق. إنها إشارية، أى تشير إلى لفظ لحقيقة ما عن المتحدث واللفظ، كم ينبغى أن يؤخذ محتوى اللفظ على أنه يشمل الوضع المكانى للمتحدث.

الذوات خارج "الأنواع" الثلاثة كينونات، رغم أننا نستخدم الكلمة بطرق مجردة متنوعة. ربما تكون الذوات خصائص، خصائص للأشخاص؟ لكن ذلك لا يصح أيضًا، لأن الذات ١ خاصية لنظام لأشياء مادية. ويبدو أن الذات ٢ مجموعة خصائص من أنواع مختلفة، تشمل الميول والقوَى. حين ننتج تيارات من الفعل فى ممارسة هذه القوَى، ولهذه التدفقات خصائص نعتبر الكثير منها ظواهر سيكولوجية، على سبيل المثال القرارات والمعتقدات والذكريات. ومن السهل أن ننزلق فى نسبتها لشخص منهمك بنشاط فى

إنتاجها، وكأن هذا الإنتاج لا يتكون إلا من جلب ما كان من قبل خاصا وخفيا ربما حتى عن الفاعل نفسه إلى الأضواء العامة.

حين ننسب صفات سيكولوجية لشخص ربما لا نستدعى إلا **طريقة التحدث**، مدفوعين بالحاجة إلى أن نعزو مسئولية لأعمال بين أشخاص متورطين فى حدث. ربما توضح نظرة أقرب أن الكثير مما يبدو صفات شخصية لا يمثل خصائص الشخص على الإطلاق. الذكريات، على سبيل المثال، لا يمتلكها شخص ما لكن ينتجها ذلك الشخص، طبقا لمتطلبات الموقف. يمكن أن تضللنا الطرق الشائعة فى التحدث. نقول: إن شخصا لديه ذكرى، ونقول أيضًا: إن شخصا يتذكر. يوحى التعبير الأول بالامتلاك بينما يوحى الثانى بالفعل. ربما يبدو الاختلاف بسيطا، لكنه يحمل حملا ميتافيزيقيا ثقيلا. فى صيغة الاسم تبدو الذكريات كيانات، بينما فى صيغة الفعل يبدو التذكر فعلا. يمكن قول الشيء نفسه عن أن المرء له رأى، مقابل التعبير عن رأى أو تكوين رأى، وأن تكون له قرارات أو يتخذ قرارات، الخ.

ليست الذات ١ أو الذات ٣ كيانين. إنهما صفتان لتدفق تفاعلات شخص مع البيئة المادية فى الإدراك، بما فى ذلك جسم الشخص نفسه بوصفه جزءًا من البيئة، ومع البيئة الاجتماعية فى التفاعلات الاجتماعية. الإدراك خيط عام فى الاثنتين، حيث إنه ينبغى أن يرى ويسمع المتفاعلون اجتماعيا مع المرء كيف يبدو المرء وماذا ينبغى أن يقول، وربما، أحيانا، مشاهدة ما يشعر به.

تتطلب تعليقات أخرى على الذات ٢ التمييز الحيوى والجوهرى بين القوَى والقدرات، الميول التى تجعلها ممكنة والحالة والأحداث المصاحبة التى تجلبها ممارستها إلى الوجود. يرتكز التمييز الثلاثى على انقسامين إضافيين جوهريين. تمييز بين ما يحدث والممكن، للتمييز بين محتوى القوَى والميول وما يحدث بالفعل. يتطلب المفهومان السابقان تعبيرات شرطية، مع قوة تقديم الكفاءات الشرطية، حيث يمكن أن توجد القوَى دون أن تمارس، والميول دون أن تتحقق. وهكذا نحتاج إلى التمييز بين ما يمكن ملاحظته وما لا يمكن ملاحظته لنميز القوَى من الميول. يمكن لميل، وليكن "الجبن"، أن يعبر عنه فى الصيغة "إذا شك **P** فسيكون **P** خائفاً". الشك والخوف حالتان ملحوظتان لشخص، ناهيك عن الشخص نفسه. وهكذا تكون الميول شكلا من الأشكال التى تتخذها الأمور المعقدة التى يمكن ملاحظتها. وتشمل الأخرى روابط من قبيل "و"، و"أو"، و"ليسا". ومع ذلك، يمكن أن نسأل عن شخص يشرح ميول الجبن لدى لاعبى تنس، أو مهاراتهم، أو حتى قدراتهم. وتستدعى مثل هذه التفسيرات القوى والقدرات والمهارات، وما شابه. وتشير هذه المصطلحات إلى أمور لا يمكن ملاحظتها، لا تعرض قط بهذه الصورة، رغم أنها تتجلى فى الأداء، ومنه يستنبط المرء تأكيدات عن الميول. يعرض المرء مهارته فى حل مشكلة فى الشطرنج، لكن ما يمكن ملاحظته هو المشكلة والتوصل إلى حلها، وليس المهارة التى وراء ذلك. ينبغى أن يتكون جزء كبير من الذات ٢، حقيقة شخص، من قوَى وقدرات. وينبغى أيضا تضمين معتقدات المرء بشأن قواه، ومسئولياته، وقدراته، ومهاراته، رغم أنها قد يعتريها الخطأ.

ويعود الفضل للميل لاستخدام الأسماء لإنتاج أنشطة ذهنية، وكأن هناك سكانًا دائمين من الذكريات، والسمات، والمعتقدات، والآراء فى عقل شخص، وهناك أيضا ميل للتفكير فى أن الذات ٢ لا تتكون إلا من مثل هذه الكيانات. لكن هذا يُنتَج فى أنشطة مشتركة للناس، وبالتحديد مؤشرات زمنية لتدفق النشاط الذى يُسجَّل فى سيرة ذاتية: "فى الزمن **T1** عبَّرْتُ عن الرأى بأن **X**"، أو "الزمن **T2** تذكَّرْتُ أن **Y**". ما أمتلكه دائمًا هو القوى والقدرات لإنتاج هذه الظواهر، وعنها يمكن القول بشكل صائب إن لها هذه الميول وتلك بالتتابع. تتدفق التتابعات الأنطولوجية المهمة بعمق من هذه الملاحظات البسيطة إلى حد ما. على سبيل المثال، لا نمتلك تقديرا ذاتيا لكننا ننتجه فى سياق الأنشطة اليومية وفى الإجابات على استبيانات السيكولوجيين. إنها خاصية للسرديات، وليس لأشخاص بهذا الشكل.

هل هذه الصفات بمثل هذه الأنواع المنطقية المختلفة خصائص **P** الشخص؟ وهنا نأتى إلى رؤية ثاقبة أخرى مهمة للمقاربة الاستطرادية لعلم النفس: بالتحديد، إن كل هذه الصفات متعلقة بالعلاقات. رغم أننا ننسب قوة (مهارة، مقدرة، الخ) إلى **P**، إلا أن تحديد القوة ينبغى أن يشمل ما تعمل عليه والآثار التى قد تنجم عن ممارستها. وخصائص تدفق أفعال شخص متعلقة بالعلاقات أيضًا؛ لأن هذا الفعل يشمل أشياء مادية أخرى أو أناسا آخرين أو كليهما. وتحتاج النقطة الأخيرة إلى بعض التوضيح والتوصيف من حيث إننا ينبغى أن نميز بين تلك الأفعال التى تشمل آخرين حقيقيين من تلك التى لا تستدعى إلا آخرين متخيلين أو نظريين. على سبيل المثال، توجه المناجاة

صراحة إلى الآخرين لكنها تأخذ شكل تتابعات من أفعال المحادثـة، شـكلا مشتقا من محادثات حقيقية لعب فيها المناجِي دورًا ذات يوم. التمييـز بـين الخاص والعام لا يخطط بدقة للتمييز بين الفردى والجمعى.

القوى الشخصية وأسسها

ركزت المناقشة إلى حد بعيد على الطريقة التى تبين على ما يبدو أن الكيانات والخصائص الذهنية القوية، بفحص دقيق، خصائص لتيارات نشاط استطرادى، مشترك عادة، أو قصص تستحضرها الأشكال النحويـة التـى تأخذها هذه التيارات فى هذه اللغة أو تلك. لكن هذا لا يـشمل سـيكولوجيا استطرادية مؤسسة فى سرد ورموز أخرى تستخدم **مهارات**. ماذا إذا مضينا أكثر، وسألنا كيفية تأسيس المهارات.

يضم هذا نقطة أخرى عامة بشأن الخطاب والناس. حتى الآن لم نهتم إلا بخطابات ينتجها الناس لهذا الغرض اليـومى أو ذاك. لكـن مـاذا عـن خطابات عن الناس بوصفهم كائنات نشطة تخلق عالمًا رمزيًّا له معنى؟ على سبيل المثال، **هذا** الخطاب. يبدو أنه صار جليا أن الأمر يتطلب إطـارين أو نحوين استطراديين منفصلين جذريًّا لإنصاف السلسلة الكاملة للشكل الإنسانى للحياة. فى إطار من هذا القبيل، إطار الشخص أو الإطار **P**، توجد مفـاهيم مثل "شخص"، "فعل"، "مسئولية"، "نية"، الخ. وفى الإطار الآخـر، الإطـار الجزيئى **molecular** أو الإطار **M**، توجد مفاهيم مثل: "ناقل عصبى"، "جهاز طرفى **limbic system**"، "قصبة **tibia** مكسورة"، "أكسجين"، الخ. ولا يمكن

ترسيخ كون هذين الإطارين أو النحوين منفصلين إلا بعمل شاق يتعلق بنقل **كلمـــات** من إطار إلى آخر، ورؤية إن كانت ارتباطاتها السيمنطيقية تتغيـــر. على سبيل المثال، "جسم الإنسان" فى الإطـــار **M** مجموعـــة مبنيـــة مـــن الأعضاء، وجثة فى الإطار **P**. أو ترتبط [كلمة] "شخص" فى الإطار **P** بشكل متعدد بمجموعة متنوعة من المفاهيم الخلقية، وتشير فى الإطار **M** إلى آلـــة بيولوجية، أو كائن.

فى هذا القسم أفحص بعض هذه الطرق التى يترابط بها هـــذا النحـــو المزدوج للخطابات بشأن البشر وقواهم وقدراتهم. وأقدم تعليقا موجزا علـــى استعارة الأداة/ الغاية بوصفها طريقة لتوليف النحوين فى إطار اســـتطرادى أعلى.

كيف يمتلك شخص مهارة لا تُمارَس؟ كيف يمكن لامرئ أن يعزو ميلا لشخص ما وهذا الميل لا يُعرَض؟ الإجابة على السؤالين عامة تماما بالنسبة للناس والحيوانات:

تتأسس القدرات والميول فى حالات دائمة نسبيا للكائن الـــذى تُعـــزَى إليه، وقد لا نعرف دائمًا حقيقة الحالة المتعلقة بالأمر.

تتعدد فى العلوم الفيزيائية طبقات نمط الأســـس؛ إنـــه سلـــسلة مـــن المستويات تظهر المبدأ الذى تتأسس فيه خصائص البنى والكتل فى حـــالات المكوِّنات (كيانات مجهرية عادة وعلاقتها). نجد أحيانا فى الفيزيـــاء أســـاس كبير فيه يكون لكيانٍ قوةٌ أو ميلٌ معين لأنه كائن يرتبط بكيان أكبر. وهكـــذا

طبقا لمبدأ ماك،[١] القصور الذاتى لشيء مادى نتاج لعلاقته ببقيـة العـالم. وهكذا يتأسس القصور الذاتى فى العالم عمومًا، وليس فى بنية الأجسام التى تعرضه. وتظهر مشاكل هذا المخطط حين نواصل فحص كـل النكـوص، ونصل إلى مستويات نعتقد أنها قد تكون جوهرية. لا يمكن تأسيس مـستوى جوهرى فى مستوى جوهرى أعلى. وهكذا كيـف تكـون قـوى الكيانـات الجوهرية وميولها لنعلق عليها؟ ربما يكون علينا التسليم باسـتحالة التعليـق عليها، تُوصَف فقط.

ومع ذلك، لا يصلح مبدأ المستويات نفسه بالنسبة للقـوى والمهـارات السيكولوجية. يتمتع الأشخاص بها، وهم أساسيون فى أنطولوجيا علم النفس. كان إثمًا رئيسيا "لعلم" المعرفة أن يفترض أن القوى السيكولوجية ينبغـى أن تؤسس فى مستويات سيكولوجية أساسية بشكل أكبر، مثل آليـات المعرفـة، أو الحالات المعرفية الدائمة، كما لو ينبغى أن تكون هناك حـالات للـذاكرة يتعذر ملاحظتها تُستدعَى للتعليق على قدرة شخص ما على التـذكر. هـذا الخطأ يمكن أن يصيب **AI** وأيضًا النماذج الأقل تخصصا للتفسير الموجودة فى التحليل النفسى. فكرة أن هناك حالات وعمليات معرفية غير ملحوظـة خلـف تدفقات النشاط المعرفى، الملحوظة والقابلة للملاحظة، أى ممارسة المرء لقـواه المعرفية، تضيف بعدا أسطوريا لعلم النفس الذى ينتهك موس أوكـام[٢] بـشكل راديكالى بقدر ما انتهكته فرضية الأنا الديكارتية، بُشَارة مادة العقل.

---

(١) مبدأ ماك **Mach's principle**: فيزياء نظرية، خاصة فى مناقشة نظريات الجاذبية، وهو اسم وضعه أينشتاين، وأرنست ماك، فيزيائى وفيلسوف (المترجم).

(٢) موس أوكام **Ockham's Razor**: قاعدة تنص على أنه لا ينبغى مضاعفة الكيانات بلا داعٍ (المترجم).

الشَّرْطية ليست خاصية للقوة العلية، ليست إلا الشروط التى تتجلى فى ظلها. وهكذا، حتى فى "المستوى الأساسى"، إذا جاز التعبير، يمكن التعبير عن خاصية القوة على النحو التالى:

"A، الخاصية القوية، تجلب E، إذا توفر هذا الشرط وذاك."

تلك طبيعتها. إنها خاصية عرَضية. يجب أن يكون الشرْط الوحيد بشأن نسبة شىء إلى شىء على علاقة بزمن تلك الخاصية والظروف التى تتجلى. إن الاعتقاد بأن الخاصية مجموعة احتمالات يجعلنا نفتقد قضية نسبة قوة علية ونخطئ التفسير.

لا أرى سببًا لافتراض أى شىء غير مبدأ أن الشخص ليس له تعقيد سيكولوجى عرَضى فى مستوى الحس، رغم أنه، بالطبع، قد يتمتع بمجموعة مهارات وقدرات مختلفة. لكننى لا أرى سببا لافتراض أن أية مهارات تتأسس فى حالات سيكولوجية خفية. بالطبع، يبتكر الشخص شبكة من الحالات السيكولوجية شبه الدائمة والحالات سريعة الزوال فى سياق التفاعل مع الآخرين؛ لكنها نتاج لا مصدر. قوى الشخص لا تشبه قوى الكاشف الكيميائى، لنفسها بالمستويات الأكثر عمقا للبنية المجهرية للآخر، كيانات قوية أساسية أكثر. إنها أكثر شبهًا بالقوى عديمة الأساس للجسيمات الجوهرية أو المجالات الجوهرية. ليس للشخص، مفردا، تعقيد سيكولوجى بهذا المعنى.

كيف تتأسس القوى الشخصية إذاً؟ تأمل اكتساب مهارة يدوية، القدرة على رسم لوحة دقيقة، على سبيل المثال. ينبغى تَعلُّمها، ونعرف جيدًا أن فى

ذلك التعليم تحدث تغيرات دائمة نسبيا فى دماغ المتعلِّم وجهـــازه العـــصبى. بشرط عدم تدميرهما نتيجة حادث أو نتيجة تقدم العمر، يحـــتفظ الـــشخص بالقدرة. وقد أدت هذه الخاصية المهمة لعلم النفس بوصفه علما، علـــى مـــا أعتقد، إلى المشروع المستمر، والخطأ، لاختزال المفاهيم السيكولوجية فـــى مفاهيم العلوم الفيزيائية، وخاصة مفاهيم علم الأعصاب. لنرى عمومًا لماذا لا يلبى هذا ما نحتاج إليه لتفسير سمتين أخريين للطريقة التـــى تـــرتبط بهـــا الأوصاف السيكولوجية لنشاط بالحالات والعمليات الجسدية لمن يؤدونها.

كان هناك عدد من الصور يُقتَرَح لإلقاء الضوء على العلاقة الأساسية بين القوى والقدرات السيكولوجية وحالات الجسم بوصـــفه جهـــازًا ماديًّـــا. الأحدث، وبطرق كثيرة، والأكثر قدرة على إلقاء الضوء هى تلـــك الطـــرق المتعلقة بالمهمة والأداة. فى العالم الرمزى لحياة الإنسان مهام يجب القيـــام بها، ونحتاج إلى مهارة لتحقيقها، طبقًا لمعايير محليَّة، للقيام بهذه الوظـــائف، سواء كانت مادية أم معرفية، نحتاج إلى أدوات مناسبة؛ أدوات أساسية فـــى أجسامنا، فى الأعضاء المناسبة. لنلتقط كوبًا نحتاج أيادى، لنعد عدد الأكواب الممتلئة التى شربناها نحتاج أدمغة، ناهيك عن أجهزة الإدراك والمتطلبـــات الإضافية الأخرى. فى إطار المهمة يمكن أن نـــرى أن بعـــض الأعـــضاء الجسدية مكرسة بدرجة ما، ومكونة بدقة لأداء المهمة. لكنها قد تكون عامة، لها استخدامات متنوعة، ومن ثم يمكن أن تستخدم فـــى وظـــائف مختلفـــة، بينما منطقة بروكا **Broca's area**، على ســـبيل المثـــال، مكرســـة بـــشكل ما للمهام اللغوية.

ثمة خاصية مذهلة لإطار الأداة/المهمة وهى أن المعـــايير المعياريـــة تسوده، ويمكن أن نحدد بعضها، حيث إنها تشمل حمايـــة الحالـــة وتكامـــل الأشخاص، خلقية. فيما يتعلق بإطار المهمة/الأداة يمكن أن نـــسأل إن كـــان الدماغ يعمل جيدا، لكن يجب طرح هذا السؤال بشكل يرتبط بالمهمـــة التـــى نقوم بها. حالة دماغ جد يبدو وهو يقوم بكل المهام اليومية مـــصابا بحالـــة الزهايمر، مجرد تدهور أو قصور فى استخدام الدماغ وسيلةً للتذكر واستعادة الكلمات. بطريقة أخرى إنها مجرد حالة أخرى من حالات الدماغ. وبتعبيـــر آخر، إن تجسيد كائن بشرى فى إطار فسيولوجى عصبى يمحو شخـــصيته، حيث إن معايير أداء الوظيفة بشكل صحيح، فى الإطار البيولوجى، ليس لها محتوى خلقى. إن الإطار البيولوجى الاجتماعى يعنى تشكل أفكار داروينيـــة عن أن البشر غير مصانين خلقيا على الإطلاق. ومما هو جدير بالملاحظـــة أن قتل البشر من أجل الطعام عادة تتجسد فى إطار الأداة/المهمـــة، وهكـــذا تستخدم معايير حفظ الشخص أو تبجيله. لم يأكل الماورى[١] إلا أجساد مـــن يعرفون أن لهم مكانة اجتماعية عظيمة أو برزوا فى معركة. كانت التغذيـــة المستمدة من **ماناهم**،[٢] غذاءهم الروحى، أكثر من المشتقة مـــن بـــروتينهم. يبدو الأمر نفسه صحيحا بالنسبة أكلة لحوم البشر من الأزتك.[٣] نقترب هنا من إحدى نسخ الأولوية المطلقة عند كانط، فارضين معالجة النـــاس دائمـــا بوصفهم غايات لا بوصفهم وسائل على الإطلاق.

---

(١) الماورى **Maori**: من الشعوب النيوزلندية الأصلية (المترجم).
(٢) مانا **mana**: قوة عليا، عند الماورى، تكمن فى شخص أو فى شىء مقدس (المترجم).
(٣) الأزتك **Aztec**: من الشعوب الأصلية فى المكسيك (المترجم).

أطروحة أولوية التصنيف

نتيجة مباشرة للاعتبارات التى قدمناها سابقًا توجد مشكلة بشأن معايير الهوية بالنسبة للأفراد بوصفهم عناصر لمجال كل أسلوب استطرادى. الأشخاص هم المفردات الأساسية لمجال النحو **P**، لكن ماذا يثبِّت هوية المفردات الأساسية وفرديتها فى مجال النحو **M**؟ هل يمكن التقاطها بهدف عرض سرديات عن البشر، بالإشارة تماما إلى معايير بيولوجية؟ نرى أن مشروعًا من هذا القبيل مستحيل. بالنظر بدقة إلى كيفية تكون مجال المفردات الأساسية بالنسبة لمجال النحو **M**، نجد رابطا آخر يربط النحوين المنفصلين فى وحدة ليست اختزالية.

كيف يحدد سيكولوجى الأعصاب جزءًا من الجهاز العصبى يرتبط بدراسة فهم اللغة، على سبيل المثال؟ لا يمكن أن يحدث ذلك بفحص الجهاز العصبى وحده. عمليا هناك تقنيتان. يصاحب إصابات الدماغ غالبا فقدان أو تدهور فى بعض المهارات الذهنية أو الحركية. ومن ثم يبرهن على أن ذلك الجزء من الجهاز العصبى حين يكون غير مصاب لابد أنه يلعب دورًا فى مهارة الأداء. البرهان دقيق، لكن له فائدة تقريبية معينة. كيف يعمل؟ من الواضح أنه ينبغى أن تكون هناك معايير مستقلة للتعرف على مهارة الأداء، ومتى تقل عما ينبغى. لتحديد أى جزء من الدماغ مسئول عن الكلام، ينبغى على المرء تحديد حالات للكلام، بشكل مستقل عن حالة الدماغ. ويتبع ذلك أن المعايير المستخدمة فى تحديد جزء من الدماغ بوصفه "وحدة القراءة"، ينبغى أن تجسد المعايير التى تلتقط بها القراءة بوصفها مهارة فى الأداء.

التحديد الإيجابى حديثا لمناطق فى الدماغ تنشط أثناء حـدوث عمليـة معرفية أو حركية يمكن الكشف عنها بأشعات **MRI** أو **PET** من خلال قدرة هذه التقنيات على التقاط زيادة تدفق الدم أو نقصه فى منطقة. وطبقا لمبدأ أن زيادة نشاط الدماغ تتطلب مزيدا من تدفق الدم يمكن تحديد المناطق النشطة. وطبقًا لمبدأ إضافى بأن نشاط الدماغ دليل على نشاط معرفى، يمكن استخدام النشاط المعرفى لتحديد الجزء المرتبط به من الدماغ. إنها سلسلة معقدة مـن التفسير، تعتمد على عدة مبادئ قد نبحث عن أسسها.

أسمى هذه المجموعة الكلية من المبادئ والاستدلالات أطروحة أولوية التصنيف **Taxonomic priority thesis (TPT)**. رغم حقيقة أن الكثيرين من فلاسفة علم النفس يفضلون مقاربة من القمة إلـى أسـفل **Top-Down**، لـم يدرس التطبيق التفصيلى لأطروحة أولوية التصنيف، بقدر مـا أعـرف، إلا حفنة من المؤلفين فى بداية سبعينيات القرن العشرين، على سـبيل المثـال، جنسن **U.J. Jensen** (١٩٧٢).

وحيث إنه لا توجد حالات ذهنية بهذا الشكل، توجد فقط صفات تـدفق الفعلى الشخصى والجماعى، فإن هذه التصنيفات طرق لتقـسيم العمليـات. السؤال عن الارتباط. بينما ناقش أصحاب الاتجاه السائد بين فلاسـفة علـم النفس مسألة إن كان النشاط الذهنى يرتبط بحالات وعمليـات فـسيولوجية بوصفها نوعًا أو علامة، لم يُدرس تأثير أطروحة أولوية التصنيف على هذه القضية. بالطبع نجد أن هناك دائما بعض عمليات الدماغ تتواصل متى كـان هناك نشاط ذهنى، لكن يوجد أحيانا نشاط دماغى حين لا يكون هناك ارتباط

ذهنى. افترضْ أننا نبدأ بناء نظام تصنيفى لأنشطة الدماغ ومعمار الدماغ باستخدام أطروحة أولوية التصنيف. نطور نظاما لارتباطات النوع. إن البحث، سواء باستخدام طريقة إيجابية أم سلبية، يكشف، على ما نفترض، حالات تلتقط فيها المعايير السيكولوجية أكثر مما يلتقط أى نوع من نشاط الدماغ. الاكتشاف الحديث بأن الرجال والنساء يقرأون بأجزاء مختلفة من أدمغتهم مثال على ذلك. ينبغى علينا إذًا أن نبنى تصنيفًا فاصلا، إذا كنا نود الحافظ على الارتباط بين نشاط الدماغ بوصفه أداة، والقراءة، على سبيل المثال، بوصفها مهمة. لكن فسيولوجيا الأعصاب علم طبيعى، ونتوقع أن تكون هناك استجابة معيارية لهذه النتيجة: أى ابتكار فرضية للتأثير الموجود رغم أنه سمة عامة، غير قابلة للملاحظة، بالنسبة للعمليات العصبية المميزة سطحيا. وهكذا تُحفَظ ارتباطات النوع بابتكار نوع جديد يتعلق بفسيولوجيا الأعصاب. وبهذه الطريقة، تكشف أطروحة أولوية التصنيف ارتباطًا ضروريا بين الأنواع فى كل أنطولوجيا. بقدر ما يمكن أن أرى، يكون **AI** بمثابة تعزيز لأطروحة أولوية التصنيف فقط بقدر ما تُفسَّر **AI** فرضيات العمليات المعرفية بوصفها تعبيرات شكلية عن بنية العمليات المعرفية فى العالم الرمزى.

ومع ذلك لنفترض أن البحث يكشف نوعا ثالثا أو رابعًا من عمليات الدماغ، يرتبط فى بعض الحالات بالعملية الذاتية العامة. إلى أى مدى يمكن أن تبقى الاستجابة السابقة قابلة للتطبيق علميا؟ بقدر ما تستمر تقنية افتراض ما يتعذر ملاحظته مستساغة علميا فى السياق، وبقدر ما أرى، ليس هناك

حدا بديهيا لامتداده غير المحدد، رغم أنه قد يؤدى إلى هرمية معقـدة لمـا يتعذر ملاحظته. وهذا ليس مجهولا فى الكيمياء والفيزياء.

ومع ذلك، إذا انهارت أطروحة بسيطة عن أولوية التصنيف مع نمـو أنواع سيكولوجية، بمثابة معايير لأنواع فسيولوجيا الأعصاب بتلك الطريقـة التى تلتقط أكثر من نوع سيكولوجى (وهكذا تـرتبط تـصنيفيا مـع النـوع الفسيولوجى ذاته)، هل يمكن تطبيق الاستراتيجية نفسها؟ بالتأكيـد يمكـن، باقتراح فرضيات بشأن اختلافات يتعذر ملاحظتها بين الظروف التى يلـتقط فيها النوع الفسيولوجى ذاته بمعايير مستنبطة من أنواع سيكولوجية مختلفة. وطبقا للنمط المعتاد فى البحث فى العلوم الطبيعية، يمكـن وضـع برنـامج لمحاولات تحديد المتغيرات الخفية. (منطقيا لن يختلف الوضع عما نجده فى ميكانيكا الكم حين تأخذ جسيمات تبدو متماثلة، أو معدة بشكل مماثـل فـى ظروف تبدو متماثلة، مسارات مختلفة.)

ربما يؤدى النمو المستمر للاستثناءات بالنـسبة لأطروحـة أولويـة التصنيف، والفشل المستمر فى العثور على المتغيرات الفسيولوجية الخفيـة التى قد تحل المشكلة، إلى حل جذرى أنطولوجى، إلى إحياء ثنائية ديكارت. وأعتقد أن هذا الطريق يمكن يُقترَح بنمو الأنواع الـسيكولوجية المرتبطـة بالنوع العصبى ذاته، إذا تم التخلى عن أطروحة أولوية التصنيف. وسيكون هذا ثمنا باهظا حقا، حيث إن كل برنامج أبحاث فسيولوجيا الأعصاب يعتمد على أطروحة أولوية التقسيم. أى أن أنطولوجيـا العمليـات الرمزيـة تـتم مطابقتها بالأدوات التى يؤديها الناس بها.

الملخص

من الواضح أن علم النفس علم هجين بشكل فريد، مشيد بطريقة فريدة. تتكون أسسه الميتافيزيقية من إطارين متميزين لكنهما ليسا مستقلين. في الإطار **الرمزى** يبدو البشر أشخاصًا، المفردات الأساسية فى ذلك الإطار، يبتكرون بشكل مشترك أفعالا تكتسب خصائص سيكولوجية، مثل: الذاكرة، والمعتقد، وبنى السيرة الذاتية. فى الإطار **الجزيئى** يبدو البشر كائنات. يرتبط الإطاران ارتباطا وثيقا، ليس فقط بأولوية الرمزى فى تثبيت المخططات التصنيفية للاستخدام فى الجزيئى، لكن بشكل أكثر أهمية، حيث يفسر الأولويات التصنيفية بارتباط بين المهمة والأداة.

للعودة إلى قضية طبيعة الأشخاص: من دون أطروحة أولوية التصنيف والإطار التصورى للمهمة/الأداة، يمكن أن تنهار مادية الأشخاص، أى التجسيد الذى يعتمد عليه فى النهاية معنى الهوية الشخصية (الذات ١). قد يكون الأشخاص بوصفهم المحور المشترك الذى يرتبط به العالمان الرمزى والمادى، نوعًا مختلفًا تمامًا.

يتحدث الناس ويكتبون ويحكون قصصا عن الآخرين وعن أنفسهم. وهناك أجناس أدبية كثيرة لقصص الناس. من النظرة الأولى، يبدو أن هناك مجموعتين من الأعراف الاستطرادية أو النحو لحكى قصص الناس تتخطى كل منهما الأخرى. المحاولات العنيفة للقيام بمهمة حكى مثل هذه القصص بذلها المتحمسون للنحو **M** (على سبيل المثال، بقصص المادية الإقصائية)؛

وقد قوبلت هذه المحاولات بمحاولات عنيفة بشكل مساو قام بها متحمسون للنحو **P** (على سبيل المثال، بقصص ما بعد الحداثة). وقد حاولْتُ أن أوضح أننا لا يمكن أن نستغنى عن أى منهما. الاثنتان مطلوبتان لتحقيق الشكل الإنسانى للحياة. يسود نحو فى مسرح العمليات، ويسود الآخر فى محادثات الساماريين **Samaritans**. ويبقى أن هناك طرقًا متنوعة ترتبط فيها هذه الأجناس السردية المتباينة وتتكامل فى توليف أعلى، دون إقصاء أى منهما.

المــراجــع

Anderson, J. A., & Schoenig, G. T. (1996). The nature of the individual in communication research. In D. Grodin & T. R. Lindhof (Eds), *Constructing the self in a mediating world.* Thousand Oaks, CA: Sage.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures.* New York: Basic Books.

Harré, R. (1998). *The singular self: An introduction to the psychology of personhood.* London & Thousand Oaks, CA: Sage.

Jensen, U. J. (1972). Conceptual phenomenalism. *The Monist,* 56, 250–275.

Kohut, H. (1977). *The analysis of self.* New York: International Universities Press.

Mühlhäusler, P., & Harré, R. (1990). *Pronouns and people: The linguistic construction of social and personal identity.* Oxford: Blackwell.

الفصل الخامس

التكامل السردى

الهوية فى السيرة الذاتية ومعنى "الحياة الطيبة"

مارك فريمان وجينز بروكميير

"كيف تكون الموسيقى العذبة الحزينة

حين ينكسر الزمن، ولا يبقى اتساق!

هكذا فى موسيقى حياة الرجال."

شكسبير، "ريتشارد الثانى"

(الفصل الخامس، المشهد الخامس، ٤٢-٤٤)[١]

نبدأ هذا المقال بثلاث مقولات نأمل أن تصبح مستساغة فيما يلى. الأولى، لا يمكن فصل هوية المرء، بقدر ما ترتبط بتقييم تفسيرى للماضى الشخصى لامرئ وهو يحدث فى سرد السيرة الذاتية عن الأفكار المعيارية عن حقيقة الحياة، أو ما يفترض أنه حقيقتها، إذا كان المرء يعيشها بشكل

---

(١) فى الأصل ٤٢-٤٩، والخطأ واضح (المترجم).

جيد. ونسمى هذه الأفكار مفاهيم "الحياة الطيبة"، باستخدام مفهوم أرسطى فى خطوطه العريضة. وهذا فى الاعتبار، جزء مما نود أن نفعله هو لفت الانتباه إلى حقيقة أن البناء السردى للهوية ليس له فقط بعد سيكولوجى واجتماعى وجمالى لكن بعد **خلقى**. بمعنى أننا نأمل أن نقدم فكرة أن مفاهيم الحياة الطيبة منسوجة فى النسيج السردى لهوية الإنسان، أو، لوضع المسألة بشكل مختلف بعض الشيء، يمكن أيضًا أن نقول إنه مهما يكن الشكل الخاص لعملية السيرة الذاتية التى نسعى فيها إلى التوافق مع ماضينا- مكتوبا أو شفهيا، متماسكا أو متناثرا، الخ- سوف يكون لا محالة مشروطا بمفهوم عن الحياة الطيبة. ونظن أن صوت ما سماه شكسبير "موسيقى" حياتنا لا يتوقف، على الأقل، على قدرتنا على ربط حياتنا بنظام الوجود الذى نقرر فيه كيف نعيشها بأفضل شكل.

نحاول دعم هذه المقولة، أولا بإلقاء الضوء على بعض الخصائص العامة لذاكرة السيرة الذاتية وبناء الهوية ثم فحص الأجناس الأدبية المتنوعة للسير الذاتية، وهى أجناس تتنوع ثقافيا وتاريخيا بقدر تنوع فكرة الحياة الطيبة فى اليونان القديمة، والمسيحية، والحداثة، وما بعد الحداثة. نظرة ما بعد الحداثية إلى هوية السيرة الذاتية، بشكل خاص، تثير عدة أسئلة معقدة نتيجة لهدفها الذى يتكرر التعبير عنه، وهو الاعتزال تمامًا، وبسعادة فى الحقيقة، الفكرة ونموذج ربط المنطق الخلقى بحياة المرء. وسوف تخضع هذه المقولة الأولى والأساسية أكثر من غيرها لاختبار مهم.

مقولتنا الثانية، إن درجة الإجماع بشأن ما يشكِّل الحياة الطيبـة فـي محيط اجتماعي معين تؤثر بدورها على "موسيقى حياة الرجـال والنـساء". بمصطلحات نظرية أكثر، تؤثر على درجة **التكامل السردى** المتأصـل فـي قصص يحكيها الناس عن حياتهم، وتؤثر في هوياتهم في النهاية. بالتكامـل السردي لا نشير فقط إلى اتساق نسب شكل أو جماله بوصفه مبادئ لتـأليف السرد، بل إلى تماسك الالتزامات الخلقية للمرء وعمقها، كما تكـشف عنهـا حياته. أي إننا لا نود ببساطة أن نقدم مفهوما سرديا للتماسك، يمكن توقعـه بشكل حصري بناء على طبيعة الشكل؛ ويـشمل التكامـل الـسردى، كمـا نتصوره هنا، الجمالي والخلقي، ويعتبر بنية جدلية للمعنى. ربما نـرى فـي فكرة بول ريكو (١٩٩١) عن "هوية السرد" مناظرة لبنية جدلية تساعدنا في رسم الخطوط العريضة لتأملاتنا في العلاقة بين الهوية والتكامل السردي.

لتحديد هذه المقولة الثانية أكثر، نظن أن في العصور أو الثقافات، التي فيها اتفاق قوي على معايير الحياة الطيبة، توجد، نظريا، درجة عاليـة مـن التكامل السردي، بشكل صريح أو ضمني، في سردياتها. وتأتي إعادة بنـاء الماضي في السير الذاتية غير ملتبسة نسبيًّا، وتتسم بقيـود قانونيـة قويـة، ويكون مجال المعاني المحتملة محدودًا نسبيا. ومن الناحية الأخـرى، فـي العصور أو الثقافات التي لا تكون فيها معايير الحياة الطيبة واضـحة جـدًّا أو في غمرة خلاف أو تنقيح، كما هو الحال في الغرب الحديث غالبًا، تكون هناك نظريا مرة أخرى، درجة منخفضة نسبيا من التكامل الـسردي، مـع

ذاكرة سيرة ذاتية تتبثق بدورها بلا جدال، أكثر التباسا، ومتعـــددة المعـــانى بشكل أكبر. ولتجنب إساءة الفهم، ينبغى ملاحظة أننا فى الحديث عن "درجة منخفضة" من التكامل السردى، ليست لدينا نية بحال من الأحوال لتقديم حكم خلقى على الحيوات التى نشير إليها، وكأن هناك معايير مطلقة نقيسها عليها لنعرف أنها "أدنى" أو "أعظم" بطريقة ما. نريد أن نبرهن بدلا من ذلك علـــى أن بنى هوية السيرة الذاتية تسعى دائمًا إلى شكل ما من التكامل السردى، لا يمكنها، إذا جاز التعبير، أن تعمل من دونه- مهما يكن اخـــتلاف "تماســـك حياكة" نسيجها السردى. ونطور هذه الفكرة بعد قليل.

تأتى مقولتنا الثالثة من الاثنتين السابقتين. إن سرديات السيرة الذاتية- نصوص السيرة الذاتية، منطوقة أو مكتوبة- أدوات مفيدة ليس لاستكـــشاف البعد الخلقى لبناء الهوية فقط، لكن أيضًا لاستكشاف النسيج الخلقى للعـــوالم الاجتماعية التى تظهر فيها. وبهذا الشكل، تسمح لنا دراسة السير الذاتية بفهم أفضل للجدل، الذى ذكرناه من قبل، بين أفكـــار الحيـــاة الطيبـــة والحقـــائق التاريخية والثقافية المحددة التى تنشأ فيها هذه الأفكار. فـــى هـــذا الإطـــار التاريخى والثقافى، نركز بشكل خاص على سمات **Geisteschichte**، تاريخ الأفكار؛ لأن من الواضح أن ما يكوِّن التكامل السردى لحياة فرديـــة مجـــسد دائمًا فى شبكة من المعتقدات والالتزامات الخلقية التى يتم التعبير عنها فـــى الآراء الفلسفية والدينية والسياسية والخلقية فى العصر موضع التساؤل.

التاريخية

ربما يفيد سياق تاريخى ما فى بلورة هذه المقولات. كما أكد دارسون متنوعون أن فكرة أن كائنًا بشريا له هوية فردية خاصة ومميـزة، تاريخـًا وسيكولوجيا شخصيين واضحين- وقد وصف مشيل فوكـو (١٩٧٣) هـذه الفكرة بأنها "معرفة الإنسان" الحديث- محدودة فى زمن تـاريخى وفـضاء ثقافى. فى ملاحظة شهيرة (ومثيرة للجدل تمامًا) فى نهاية "**تنظـام الأشـياء**" (١٩٧٣)، توقع فوكو "موت الإنسان" تاريخيًّا، ويعنى بذلك نهايـة المفهـوم الغربى لموضوع فرد مستقل وأساسى. وبالمثل، أثيرت مناقشات حـول أن الجنس اللغوى والسيكولوجى للسيرة الذاتية ظاهرة محدودة تمامًـا. يلاحـظ جورج جسدورف **Gusdorf** (١٩٨٠)، على سبيل المثال، فى مقاله المـؤثر عن "شروط السيرة الذاتية وحدودها" أن السيرة الذاتية "لم تكن موجودة دائمًا، ولا توجد فى كل مكان. (...) لم تؤكد وجودها إلا فى القرون الأخيرة وعلى جزء صغير فقط من خريطة العالم. (...) خلال معظـم تـاريخ الإنـسان"، ويواصل جسدروف ليشرح: "لا يضع الفردُ نفسَه فى مواجهة الآخرين كلهم؛ لا يشعر أنه يوجد خارج الآخرين، ويبقى أنه ضدهم بشكل أقل، لكنـه **مـع** الآخرين بشكل كبير جدا فى وجود مترابط يؤكد إيقاعاته فى كل مكان فـى المجتمع" (ص ٢٨-٢٩). بالإضافة إلى ذلك، يميل هذا الفرد الذى يتحـدث عنه جسدروف إلى الانخراط فى وعى أسطورى لثقافة شفهية سائدة، وفهـم حياته من خلال عدسة الأشكال المتكررة والأزلية وليس بشكل تـاريخى. إن مفهوم الوعى التاريخى مهم فى هذا السياق؛ لأنه يتضمن فكرة نظام للأحداث

لا رجعة فيه، بما فى ذلك تلك الأحداث التى تُصنَع منها حياة المرء، بينما الفكرة الأسطورية هى بالأساس ظاهرة ثقافات من دون تواصل كتابى وسجلات، فإن الفكرة التاريخية، مثل التاريخ نفسه، مرتبطة بوجود الكتابة. السجلات التاريخية المكتوبة تجعل من الممكن التفكير ليس فقط فى الزمن لكن أيضًا فى الحياة نفسها فى تتابعها الزمنى: إن ما يحدث بين ميلاد شخص وموته يصبح مرئيا بوصفه انسيابا خطيا للأحداث، يمتد بطول "قوس الزمن". وهكذا يصبح ما يمكن أن يُسمَّى "عمر المرء" جزءا، وإن يكن جزءا خاصا جدا من عمر العالم (**Blumenberg 1986**). ومن ثم يرتبط ظهور فكرة **شخص** له تاريخ أيضًا ارتباطا وثيقا بظهور الوعى التاريخى، وبأن تاريخ حياته جزء من عملية تاريخية أكبر. بتعبير آخر، نحن أنفسنا كيانات تعيش **فى** تاريخ (**Freeman 1998**). لنتحدث عن هذا المفهوم البارز لحياة الإنسان بوصفه عملية متتابعة زمنيا متعلقة **بالتاريخية**. ويمكن اعتبار السيرة الذاتية، بهذا المعنى، جنسًا تاريخيًّا، وهوية السيرة الذاتية، بدورها، جشتالت اجتماعيا سيكولوجيا مندمجًا فى حركة تاريخية لا رجعة فيها.

يتجلى ما يعنيه هذا إذا تأملنا، فى المقابل، اليونان القديمة. رغم وصف الإغريق القدماء غالبا بأنهم أصل الثقافة الغربية، لم يعرفوا فكرة الفرد الذى يحتاج إلى أن يطور نسخة متسقة لحياته. يخلو أدب الإغريق القدماء، رغم ثرائه وتنوعه، من جنس أدبى خاص بالسيرة الذاتية، يركز على ذات الفرد بوصفها مركز معنى حياته. بدلا من حكى سرديات لأحداث وأفكار ونوايا وهى شخصية وخاصة جدا، كان الاهتمام الرئيسى للفرد الاندماج فيما كان

يعتبر الجماعة الطبيعية للثقافة الإغريقية. يمكن للفرد الإغريقى فقط وهو منصهر بتجانس مع هذه الجماعة وتوليفها فى نظام الأساطير أن يفكر فى وجوده. بدلا من التأكيد على "ظهور" لعقل فردى أو شخصية فردية، غُرِس فهم الإغريق للذات بعمق فى كلٍّ ثقافى، فى سياق للوجود مُعطًى بشكل اجتماعى وطبيعى (**Vernant 1995**). ومن المهم تمامًا أن هذا يصدق تماما على الرؤية الإغريقية للفرد العظيم، **البطل**، وإن كان مسار حياته مرسوم بشكل كامل تقريبا بالقوة الصارمة للقدر. وبالتالى، لا نجد جنسا مميزا للسيرة الذاتية ولا نجد موضعا استطراديا خاصا أو حدثا اعتقد إغريقى أن من المناسب أن يسجل ذكرياته الخاصة عنه، أو يحكى قصة حياة– باستثناء مواقف فريدة "لكشف الذات" من قبيل سرديات مروية بضمير المتكلم وموجهة للغرباء (فى جنس أدبى وحيد، القصة الشهوانية الإغريقية) وفى محكمة، حين يتهم بجريمة (**Most 1989**).

إن السيرة الذاتية للفرد– وربما ذاكرة السيرة الذاتية– بمعنى مميز، كما هو الحال بالنسبة للهوية المستقلة التى تعرِّف الذات كما فُهِمتْ، على سبيل المثال، فى بحث هاملت وفاوست عن معرفة الذات، غير واردة فى الفكر الإغريقى القديم وخلال معظم تاريخ الإنسان. هذا البحث، كما انعكس وتشكل بشكل إيجابى من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر فى الفلسفة والأدبى الأوروبيين، يجب رؤيته على خلفية نسيج آخر جديد ظهر مع العالم الحديث: مقولات الذات مقابل مقولات المجتمع والقانون المعيارى (**Watt 1996**). ثمة شرط جوهرى لاحتمالية السيرة الذاتية والتأمل الذاتى فى السيرة

الذاتية فى هذا النسيج الثقافى التاريخى، وهو التوافق مع التحول من إطـــار أسطورى بالأساس للزمن إلى مجال التاريخ. بمجرد أن تشكلت فكرة الزمن التاريخى، يصير زمن حياة جشتالت تاريخيا، سياقا له معنى يتعلق بالأحداث مع عمق دياكرونى.(١)

وهنا تفيد أعمال مؤرخ الفكر كـــارل فينتـــروب **Weintraub** بـــشكل خاص. يرى فينتروب فى مقال بعنوان "السيرة الذاتية والـــوعى التـــاريخى" (١٩٧٥)، بشكل لا يختلف عن جسدروف، أن "جنس السيرة الذاتية تَبَنَّى بُعْدَه التام وثراءه حين اكتسب الإنسان الغربى فهمًا تاريخيا لوجوده (ص ٨٢٢)- أى حين بدأ الناس يرون آثار حيواتهم ورواياتها وسيلة مناسبة وضـــرورية لتحقيق مقياس لفهم الذات. هنا إدراك بأن الأحداث غير قابلة للتكرار (حتـــى لو تكررت الأنماط والنظم التاريخية)، والحاضر مختلف عن الماضى (حتى لو كان استمرارا له)، والزمن نفسه يتميز بتغير دائم (حتى لو بدا مستمرا). ولذلك، توجد "دلالات" مختلفة "للزمن"- أى الإطار التاريخى للمعانى اللغوية الذى يتشابك فيه تفكيرنا وتخيلنا بشكل يتعذر فصله (**Roselleck 1985**).

لنحكى قصة طويلة باختصار، تظهر فى فترة معينـــة فـــى التـــاريخ الأوروبى المبكر، فى تزامن مع تآكل التفكير الأسطورى وطريقـــة للحيـــاة يغلب عليها الطابع المؤسسى، "الشخصية التاريخية"، أى كينونة- ذات فـــى زمن- تجد فى تاريخها الفريـــد وســـيلة لفهـــم الوجـــود والتوافـــق معـــه

---

(١) دياكرونى **diachronic**: ما يهتم بالظواهر، خاصة ظواهر اللغة، وهى تتغير عبر الزمن (المترجم).

(Taylor 1989). فى هذه الفترة بالتحديد نبدأ رؤية السيرة الذاتية أداةً لتتبع مسار حياة تعطينا، بالسرد، معنى. وهكذا تظهر التاريخية، وذاكرة السيرة الذاتية، وهوية السرد بوصفها شكلا استطراديا متشابكا (Freeman 1993). تعمل فكرة **الجوهر** بشكل جيد للقبض على أساسياته.

المسئولية

ثمة سمة أخرى لظهور السيرة الذاتية، وتأمل السيرة الذاتية، ينبغى أن يتوافق مع فكرة **المسئولية**. كما لوحظ، كانت محاسبة شخص على أفعاله فى محكمة من الحالات القليلة فى الثقافة الإغريقية التى يتوقع أن يحث فيها الفرد على أن يحكى سردًا بضمير المتكلم عن أحداث حياتية متعلقة بالأمر. لكن المسيحية، فى الزمن الذى كتب فيه أوجستين كتابه "**اعترافات**" (١٩٨٠؛ الطبعة الأصلية ٣٩٧) يعتقد عادة أنها تميز بداية تأمل السيرة الذاتية كما عرفناها. تجلب المسيحية معها مفهوم أن على كل شخص أن يردَّ، أمام الرب، عما يتعلق بحياته، وتعمل حقيقة الاعتراف نفسه على تضخيم عملية الفحص الذاتى للفرد وتعميقها (Gurewich 1995). تتطلب السيرة الذاتية، بدورها، من أصولها الأوجستية الأكثر تأثيرا إلى شكلها الحديث، أن يقيِّم المرء ماضيه، ويفهمه بوصفه شيئا يمكن تثمينه وتقييمه وتقديره فى ضوء نموذج معيارى للحياة. وهكذا يتطلب بناء الذات فى السيرة الذاتية تباينا ذاتيا؛ إنها "قراءة ثانية" للخبرة توجهها حاجة المرء إلى أن يواجه نفسه "بصدق"

ويعترف بالمناطق المضطربة فى تاريخه. وهي، على هذا النحو، الطريقة التى نفهم بها حيواتنا التى انقضت لنواجه الحيوات المحتملة التى نتصورها.

أوضح كُتَّاب فى العصر الحديث مثل بروست فى تفاصيل معقدة ما يعنيه أن نحيا مرة أخرى لحظات مهمة فى ماضينا. فى لحظات التذكُّر- الذى يحدث فى الحاضر- يُستدعَى واقع "أحداث الماضى" بثراء وعمق، وكان المستحيل معرفتها وتقييمها حين مرت بنا "أصلا". يشير مؤلفون متنوعون (على سبيل المثال، **Rorty 1979**) إلى رواية بروست "**البحث عن الزمن الضائع**" (١٩١٩) بوصفها مثالا مقترحًا لتوضيح أن السرد لا يصف فقط حياة الفرد بل "يبتكرها". وكما أشار ويدرشوفن **Widdershoven** (١٩٩٣)، يمس بروست جوهر العلاقة بين الخبرة والقصة حين يصف زيارة إلى المسرح، وبرما تمثل دور "فيدرا". يحكى لنا الراوى كيف أنه يحاول أن يحفظ كل لفظ وتعبير وإيماءة لبرما؛ ليتذكر فيما بعد الخبرة كاملةً. لكن جهوده المركزة للقبض على الماضى وتذكره جعله يشاهد ويصغى بصعوبة. فقط حين يبدأ تصفيق الجمهور يشعر بالإعجاب؛ وبعد ذلك بكثير، وهو يقرأ تقريرا عن الأداء فى الصحيفة، يقتنع حقا بخصائصه. يصف راوى بروست كيف "تنصهر" فى هذه اللحظة قصة الصحيفة مع خبرته الخاصة- أو مع ما يعتقد، بإدراك متأخر، أنها خبرته- وهكذا يزيد إعجابه وبهجته. لكن هناك إدراكا بأن هذه المشاعر ربما تبدو مضللة لأن الخبرة "الأصلية" لم تكن تقريبا إيجابية كما كان حكمه بعد قراءة النقاد، يعترف الراوى بأنه ليست هناك طريقة للهروب من هذا التشابك: تتأثر خبرتنا دائمًا بخبرة الآخرين،

وتتضافر قصصنا دائمًا مع قصص الآخرين. تذكرنا لأشياء الماضى ضئيل القيمة طالما لا "ترتبط بـــ"، كما يكتب ويدرشوفن- أو "تنصهر مــع"، كمــا يقول بروست- سرد. يواصل ويدرشوفن ليعلن أن هذا لا ينطبق فقط علـــى الخبرات غير المهمة نسبيا، مثل الذهاب إلى المسرح، لكن علـــى الخبـــرات التى يفترض أنها تشكل هويتنا السردية: "ندرك فقط أهمية هـــذه الخبـــرات بحكى قصص عنها وصهرها مع قصص أخرى (١٩٩٣، ص ٧).

بوضوح، ما قبض عليه بوست يمتد بشكل مهم إلى مـــا وراء عـــالم الأدب. إنها ظاهرة مشتركة، وجوهرية بشكل خاص لعملية السيرة الذاتيـــة. يكتب جسدروف (١٩٨٠): "فى اللحظة الفورية يطوقنى غضب الأشياء عادة بأكثر مما أستطيع أن أراه فى مجموعه. تمنحنى الذاكرة نقلة معينة وتـــسمح لى بأن أتأمل كل مداخل الموضوع ومخارجه، سياقه فى الزمان والمكـــان" (ص ٣٨). تسير ذاكرة السيرة الذاتية والتقييم التفسيرى، بالطبع، معًا. ومثل جسدروف، لاحظ كثير من المؤلفين الذين استكشفوا ذاكرة السيرة الذاتية أنه لا يوجد كاتب سيرة ذاتية انشغل فى سعى موضوعى تمامًا ونزيه. بـــصرف النظر عن الاهتمام الخاص والبؤرة، تكون نتيجة عملية السيرة الذاتية عمـــلا يتعلق بانتقاء وتبرير شخصيين، وفقا له للفرصة المتاحة للمرء لكى "يسترد" ما قد يكون فُقِد أثناء السنوات المنقضية. وبهذا المعنى، يستنتج جـــسدروف: "مهمة السيرة الذاتية فى المقام الأول مهمة الخلاص الشخصى". إنها مهمـــة "إعادة تجميع العناصر المتناثرة لمصير يبدو... أنه كان جديرا بعناء المعيشة" (ص ٣٩). وهكذا ليست الغاية النهائية لهذه العملية نوعًا من التمثيل الحقيقى

لحياة انقضت؛ لا يمكن أن يكون هناك مثل هذه الإعادة للعرض. وكما أشار جيروم برنر (١٩٩٣)، إن الفكرة الرائجة عن أن هناك شيئًا من قبيل سيرة ذاتية حقيقية، أو صحيحة أو حتى صادقة بشكل فريد، فكرة مضلِّلة. إنها لا تقبض على جوهر عملية السيرة الذاتية ببساطة لأن هدف هذه العملية ليس الإعلان عن حقيقة منطقية أو افتراضية. لو كانت هناك قصة حياة عن الحقيقة فهى عن الحقيقة السردية، كما يرى برنر.

لكن الحقيقةَ السرديةَ ليست الكلمةَ الأخيرة. رغم أنها مفهوم قد يساعدنا فى التغلب على بعض نقاط ضعف المفهوم الميتافيزيقى التقليدى للحقيقة، إلا أنه يثير عددًا من الأسئلة الجديدة. على سبيل المثال، ما الطبيعة الحقيقية لخاصية **سرد** حقيقة الحياة؟ وما الخاصية **الحقيقية** لقصة حياة؟ نقترح على الأقل معنى للحقيقة السردية، فى سياق مناقشتنا، يمكن أن يخضع بشكل كاف لمعيار التماسك، أو بشكل أكثر ملاءمة، **لوعى متماسك**. تمثل الحقيقة السردية، من هذا المنظور، سمة من التبرير الخلقى الجوهرى المرتبط بمفهوم التكامل السردى. يبرهن برنر (١٩٩٦) بشكل مقنع على أن الحقيقة السردية نتيجة مشتركة لطرق خاصة فى صناعة المعنى، مرنة جدا فيما يتعلق بإمكانية التحقق منها، شروط الحقيقة، أو التبريرات المنطقية. لفحص النسيج السردى لذكريات السيرة الذاتية، علينا إذًا أن نستخدم معايير مناسبة أكثر للتماسك، من قبيل الاحتمال، والحيوية، والاستساغة السردية، والتكامل السردى. كما نرى، فى تحقيق الخاصيتين المزدوجتين للتماسك السردى

والاستساغة الاستطرادية، يتجاوز مفهوم التكامل السردى منظــور الــسرد. وبؤرته هى الانسجام المتأصل فى عيش حياة وسردها.

ينبغى التأكيد على أن السير الذاتية، بخلاف الأشــكال الأخــرى مــن الكتابة الذاتية (المذكرات، واليوميات، والرسائل، إلــخ) تُكتَــب دائمــا فــى الحاضر، ناظرة إلى الخلف- وإلى الأمام- وجمهور معين ومميز بشكل مــا فى الذهن. ويعرف دائمًا راوى السيرة الذاتية نتيجة قصته. ونرى هذا عمليا فى الحقيقة البسيطة، بالغة الأهمية، بأن سرديات السيرة الذاتية تضفى معانى على أحداث لم تمتلكها وما كان من الممكن أن تمتلكها وقت حدوثها. يــشير وينتروب **Weintraub** (١٩٧٥)، معبرا عن خصائص محددة أخرى لتفسير السيرة الذاتية، إلى ما يحدث بمجرد أن يكتسب مؤلف السيرة الذاتيــة نقطــة امتياز النظر بأثر رجعى إلى الحياة أو إلى جزء ما منها: بشكل يتعذر تجنبه، "يفرض على الماضى نظام الحاضر. الحقيقة التى كانت تتــشكل ذات يــوم يمكن أن تُرى الآن مع الحقيقة التى تتشكل نتيجة لها. بهذه الإضافة للحقيقــة المكتملة، تكتسب الحقيقة التى تتشكل معنى لم تمتلكه من قبل. معنى الماضى جلى وذو معنى فى الفهم الحالى؛ وهو كذلك مع كــل فهــم تــاريخى" (ص ٨٢٦). طرح جسدروف (١٩٨٠) فكرة وينتروب "الإضافة للحقيقة المكتملة" بوصفها "افتراضًا لمعنى... يملِى اختيــار الحقــائق التــى يجــب حفظهــا والتفاصيل التى يجب كشفها أو نبذها طبقا لضرورات الوضوح المتــصور سلفًا" (ص ٤٢).

يرتبط ما يعنيه وينتروب بـــ"نظام الحاضر"، وما يعنيـــه جـــسدروف بـــ"الوضوح المتصور"، بمفهومنا عن التكامل السردى. فى القضية، فى كل حالة، نظام للبناء تمتد جذوره هنا والآن فى عملية السيرة الذاتية. وهذا النظام لا يعكس فقط النظام الوقتى المتأصل فى عملية السرد؛ إنه يوحى أيضًا بـــأن "افتراض" معانى حياة لا يحدث ويكون له معنى إلا فى الحاضر، أى الحاضر الذى تُعاش فيه هذه الحياة ويصبح فيها الماضى موضوعًا للبناء (أو إعـــادة البناء). وبتعبير مختلف، إن افتراضَ معنى للماضـــى وظيفـــةٌ ســـيكولوجية وخلقية هنا والآن، لمجموعة حاضرة لا يسعى فيها مؤلف السيرة الذاتية إلى اكتساب القبول فقط لماضيه، بل لحاضر حياته ومـــستقبلها (**Brockmeier, 1997**). مرة أخرى، إذًا، تتمثل أهمية فكرة المـــسئولية فـــى تقـــديم مبـــرر تفسيرى- أو حتى **اعتذار**- عن حياة المرء. وبالإضافة إلى ذلـــك، يتكامـــل البعد الخلقى لهذه العملية، اعتمادها على توجه معيارى يقدم المعايير الأساسية للمسئولية، مع تصميم الهوية.

ما عرضناه حتى الآن، إذًا، فكرة أن هوية السيرة الذاتية، وهى تتطور فى عملية السيرة الذاتية، تظهر متوافقة مع ظـــروف اجتماعيـــة وتاريخيـــة واستطرادية خاصة بأهمية الفرد وأيضًا أهمية المحاسبة على حيـــاة عاشـــها المرء بالتوافق مع نظام ثقافى ممتد للقيم الذوقية والخلقية. يظهـــر التكامـــل السردى للذات فى هذا التفاعل؛ أى إن البعد الذوقى جزء من قـــسم العلميـــة التى يتشكل بها التاريخ المسرود بوصفه موضوعا لاهتمام وتقييم تفـــسيرى. تتوقف **كيفية** تقييم الذات على المفاهيم المنتشرة عن الحياة الطيبة. ونستكشف الآن هذه القضية ببعض التفصيل.

لبنى الفهم الحالى، الملازمة لبيئة اجتماعية وثقافية، تأثير مهم على الطبيعة الخاصة لكل من الفهم التاريخى وعملية التذكر فى السيرة الذاتية. نرى هذا بوضوح فى حالة الأطر التطورية التى تسعى لمحاسبة منهجية لشكل الماضى الشخصى. نرى، على سبيل المثال، متبعين وينتروب (١٩٧٥) فى الخطوط العريضة مرة أخرى، أنه كلما تناولت العمليات "الطبيعية" أو "التطورية" الأطر التطورية الأكثر ملاءمة، ازداد تميز الحياة نفسها بمفهوم التفتح العضوى؛ وكأن هناك شيئا حاضرا منذ البداية، يتكشف تدريجيا ببرنامج ضرورى معد سلفا، أو مصير، أو قدر، أو منطق غائى متأصل. كما يعبر وينتروب: "تصبح إمكانية محددة حقيقة" (١٩٧٥، ص ٨٣٠).

لعبت فكرة غائية التطور، مثل انبثاق الحقيقة من الإمكانية- وهى فكرة يمكن، مرة أخرى، إرجاعها إلى أرسطو- لعبت دورا مهمًّا فى تاريخ الفكر الغربى، بما فى ذلك تاريخ التفكير فى السيرة الذاتية. حين نرى أن تطور الإنسان عملية طبيعية، تسعى بالأساس إلى تحقيق هدف محدد سلفًا، يمكن إذًا أن نرى أى تاريخ لحياة معينة طبقا للدرجة التى يتحقق بها هذا الهدف المثالى، هذه **الغاية**، فعليا: وهكذا تصبح قيمة الحياة مسألة "أكثر" أو "أقل". لكن هناك نتيجة أخرى أكثر أهمية لهذه النظرة الغائية، تتوافق مع ما قد يسمى "إقصاء الشاذ". ويعتبر دخول الحوادث وما شابه فى حياة معنية-

الأحداث العشوائية، الانحرافات- من هذا المنظور، مسائل ثانوية عمومًا، مجرد انحرافات عن منطق متأصل معد سلفًا.

ما معنى أن تصبح هذه الفكرة منطقًا أساسيا لتحقيق التكامل السردى؟ ربما يكون من المفيد تناول هذه المسألة باستكشاف تاريخ حياتين. وهما نموذجيتان جدا من أكثر من ناحية. ذكرنا واحدة بالفعل، حكاية أوجستين عن ذكرياته فى السيرة الذاتية كما وجدت فى كتابه "**اعترافات**" (١٩٨٠). إنها نوع بدائى لهذا الجنس الأدبى، مؤسس على الاقتناع بأن قدر الإنسان- والاعتراف بهذا القدَر- محدَّد من البداية إلى النهاية، من تدبير الرب. ويشير المثال الثانى إلى صورة حديثة- أو لنقل حداثية- لأكاديمى من القرن العشرين: حكايات السيرة الذاتية لعالم النفس والفيلسوف السويسرى جان بياجيه. تبدو هذه الحكايات نتيجة لقناعة بمنطق متفتح يؤسس تطور الحياة والتفكير، وبمعنى ما، حتى عملية تأمل السيرة الذاتية نفسها. لاحظ وينتروب (١٩٧٥) أن حيوات الفلاسفة والدارسين الآخرين تُكتب غالبًا بطريقة تعرض "اتساقًا شكليا فى النمط الأساسى للحياة المتوقعة من مفهوم جوهرى لطبيعة كشف الحياة نفسها مع قوة دافعة للتماسك المنطقى" (ص ٨٣٠). رغم فاصل زمنى لأكثر من ١٥٠٠ سنة من التاريخ الفكرى يمكن اعتبار أوجستين وبياجيه حالتين جيدتين لتوضيح فكرة أن طبيعة تفتح الحياة نفسها و"القوة الدافعة للتماسك المنطقى"، سواء كان تماسك التدبير الإلهى أم التفكير العلمى الحديث.

تمثل "**اعترافات**" أوجستين نموذجا كلاسيكيا، إن لم تكن **النموذج** الكلاسيكى، للفهم الغائى للذات. مرة أخرى، فى العصر الحديث فقط لم تعتبر "**الاعترافات**" مجرد قصة عن حياة قديس بل "نموذجًا لتصور الذات فى بنية أدبية بأثر رجعى" (**Frecero 1986, p.17**). تقترح حكاية أوجستين هوية للسيرة الذاتية تحددها قوة مطوقة تماما ومحدِّدة تماما. هذه القوة كلية الوجود حتى لو لم تُعرَفْ بهذا الشكل، كما كانت الحال فى بداية حياة أوجستين. يمكن أن نرى فى "**الاعترافات**" منطقًا مختلفًا تمامًا ومؤثرًا، ونرى غاية مختلفة تمامًا. يصرح أوجستين (١٩٨٠، ص ٣٩) للرب: "كنتُ أعمى عن دوامة المهانة التى هويت إليها بعيدًا عن مرأى عينيك، كنتُ قلقا ومشتتا، أتعثر فى البحر الحارق... ولم تنطق بكلمة... كنْتَ صامتًا حينذاك، وواصلْتُ طريقى، مبتعدًا ومبتعدًا عنك، مزهوا فى كربى ومتوترا فى تعبى، ناثرًا المزيد والمزيد من الحبوب ولم أجنِ سوى الأسى" (ص ٣٤). كل هذا، بالطبع، يراه أوجستين واضحًا بأثر رجعى، بعد هدايته. وهكذا يغمر العار والوضاعة ذكرياته لكن أيضًا بامتنان عميق؛ لأن ما أدركه فى النهاية كان أن تدبير الرب، حتى فى غمرة الصمت، مسئولة عن منعه من السير فى تلك المسارات المحتملة فى الحياة التى كان يمكن أن تتوَّج بنهايات مسدودة. النقطة الأساسية هنا، على أية حال، أن أوجستين بالتذكر، وبالنظر إلى الخلف ورؤية مسار حياته بشكل جديد، يزعم أنه أدرك المنطق فى ذلك الأمر، "الضرورة الباطنية" حيث يقاوم شابٌّ مشاكسٌ فاسقٌ أى تلميح بشأن إمكانية تنظيم حياته، ولا يحاول أن يتحرك فى الاتجاه الصحيح أبدًا.

نرى فى حكاية أوجستين، إذًا، مثالا نموذجيا عن قصة التجلى، وعلى مستوى الذاكرة، مثالا كلاسيكيا لطريقة خاصة تمامًا للفهم التاريخى، فيها تُمنَح الأحداث والحوادث المتنوعة التى مرت فى طريقه ما أشار إليه وينتروب بالأهمية "المحفزة": لا تصبح هذه الأحداث والحوادث مهمة فى ذاتها، ولكن فى حقيقة أنها تدفعه فى الاتجاه الذى ينبغى أن يتحرك فيه- أى الاتجاه الذى يمليه المنطق عمليا، ويملى هذا المنطق نفسه رؤية لتطور إنسانى مثالى فعال فى عالمه الاجتماعى. إن سرد أوجستين دليل لمفهوم مميز للحياة الطيبة، مفهوم يرتبط بإدراك الوجود المقدس للرب فى كل الأشياء كبيرة وصغيرة. وهو أيضًا بمثابة وظيفة نموذجية وإرشادية، تقدم طريقة لتوجيه الأرواح الأخرى الضالة التى تبحث عن الخلاص.

لكن الأكثر أهمية، بالنسبة لنا هنا، هو التكامل الباطنى لسرد أوجستين وصرامة "نسيج" ذاكرته، كما عبَّرنا من قبل. بالطبع، لأسباب واضحة تمامًا، حين يصبح المرء قديسا، وينظر إلى حياته التى خلفها وراءه، يحتمل أن تكون هناك درجة عالية من القناعة واليقين بشأن معنى الماضى. إن هذا النص لم يكتب فقط بوصفه **اعترافا**، أو **مذكرات**، أو تبريرًا ذاتيا أو **اعتذارا**- الأغراض الثلاثة التى تميز، فى رأى هارت **Hart** (١٩٦٩-١٩٧٠)، أعمال السيرة الذاتية- بل كتب أيضا لإقناع القرَّاء بأن هذا الطريق، طريق أوجستين، أفضل الطرق. حين نفهم أن الرب هو المحرك الأول، لا توجد مساحة كبيرة للشك فى حدوث الأشياء بالطريقة التى حدثت بها- على الأقل فى النسخة الأوجستية لما يُفترَض أن تكون عليه حياةُ إنسانٍ. علينا أن نضع

فى الاعتبار إن أوجستين أحد أوائل المفكرين المنهجيين الذين أخلصوا لمهمة فحص **حالة الإنسان** فى ضوء المسيحية. وقد حاول رجال اللاهوت فيما بعد- البروتستانت خاصة- تلطيف النتائج الحتمية لرؤية العالم والذات كما طورها آباء الكنيسة. النقطة الأساسية، على أية حال، أن ما يمكن تسمية **الفضاء الخلقى** للتفسير الذاتى، وبالتالى فضاء ذاكرة السيرة الذاتية نفسها، يبقى محدَّدًا جدا هنا، فى توافق مع وسط اجتماعى وتاريخى وخلقى فيه درجة عالية من الإجماع بشأن الحياة الطيبة.

كما اقترحنا بالفعل، إن فكرة الحياة بوصفها برنامجا للتجلى، مثل انبثاق الحقيقة من الإمكانية، ليس بحال من الأحوال محدودا بإدراك عناية الرب. نتحول الآن إلى السير الذاتية لبياجيه، لنجد إلى حد بعيد المبدأ نفسه فعالا، رغم أن الإيمان هنا فى القدرة المطلقة للرب حل محله الإيمان بالصلاحية المطلقة للقوانين الطبيعية، وبالتالى للعلم. مرة أخرى، تتطور الحياة طبقًا لبرنامج معين؛ يتجلى التفكير والعقل ذاته فى الحقيقة، بدورهما، بوصفهما بنًى ذاتية منطقية تتميز بتماسك منطقى مطرد. كتب بياجيه، فى مسار حياته الطويلة، عدة سير ذاتية. تختلف بدرجة لافتة؛ فى كل منها، يقدم نفسه بطرق مختلفة، فى مشاهِد مختلفة، من وجهات نظر مختلفة. بمعنى أن كل سردية تقدم حياة مختلفة. يوضح جاك فونشى (فى هذا المجلد)، فى مقارنته لهذه الحيوات المتنوعة وقصص الحياة، أن السير الذاتية لبياجيه، بقدر تميزها، تقوم بوظيفة واحدة أولا وقبل كل شىء: وهى **تقديم الذات**، تقديم الذات للآخرين. ولا نندهش حين يختلف التقديم طبقًا للجمهور

المستهدف الذى تُنظَّم له حبكة حياته ويعاد تنظيمها. على سبيل المثال، فى السيرة الذاتية المبكرة لبياجيه، "**بحث Recherche**"، وقد كتبها فى العشرين من عمره، نقرأ **رواية تعليمية** لميتافيزيقىٍّ ما بعد البرجوسنية تصور ظهور شخصية فى لحظة أزمة مراهقة خطيرة، أزمة الهوية. فى مدخله لكتاب "**تاريخ علم النفس فى السيرة الذاتية**"، نتتبع القصة المباشرة لحياة عالِم. وفى السيرة الذاتية التى ضمها بياجيه فى كتابه "**الحكمة وأوهام الفلسفة**"، يحكى قصة فيلسوف تحرر من الوهم وتحول إلى التخصص فى علم النفس نتيجة لقصور الفلسفة وغرور الفلاسفة.

يكتب فونشى أن بياجيه يغير القبعات طبقًا لوظيفة سرده. وطبقًا لهذا، تتغير طريقة وضع الممثلين الآخرين- الزملاء، والمنافسين، والدارسين، والخصوم؛ تصبح الشخصيات الثانوية فى حياة أبطالا فى أخرى. بالنسبة لفونشى، يبدو المنطق السردى لهذه السير الذاتية وظيفة للتفاعلات بين "ممثل"، و"مشهد"، و"حبكة" فى علاقاتها بالجمهور. مثل أوجستين، يريد بياجيه أن يقنع قراءه؛ يريد أن يقنعهم بنظريته وبتماسك هذه الحياة كما عاشها فى ضوء نظريته. تتمثل الرسالة الشاملة للنظرية والحياة فى فكرة بياجيه عن نظرية المعرفة، تفسيره لعقل يمثل التطور فيه العامل التفسيرى الأساسى. بينما بدأ بياجيه توضيح أن الأهمية المعرفية المحورية لهذا العامل تنبعث من وظيفته الجوهرية فى الارتقاء والتطور البيولوجى- وهو اكتشاف زعم أنه توصل إليه وهو شاب صغير جدا- ونعلم من تحليل فونشى أن فكرة بياجيه عن التطور تتأصل فى المقام الأول فى نظرته إلى تطوره الخاص فى

مراهقته وشبابه. وهكذا يكون النسيج الأساسى لنظرية بياجيه عن التطور نظريته عن السيرة الذاتية، مفهومه الفعال فى حياته الخاصة. تُدفَع هذه النظرية نفسها، طبقا لرأى فونشى، بقوة أكبر: ذعر بياجيه طوال الحياة من أن يجن، خوف رجل يتمتع بخيال جريء وأفكار جامحة من أن يصبح منطويا ومجنونا، ومن ثم كان عليه أن يبقى فنتازياته التأملية تحت السيطرة من خلال بنية فكرية قوية.

إن فكرة الحياة وهى تتجلى، كما فحصناها أولا فى سرد السيرة الذاتية عند أوجستين والآن فى شكلها عند بياجيه، تبدو فى ضوء آخر. فى تقديم مفهوم تطور ذكاء الإنسان من خلال سرد تطوره الفكرى والخلقى، يمكن للمنظر أن يدعى أحقية فى منزلة خاصة جدا بإبداع إطار تصورى يحقق متطلبات النظرية والحياة. ويبقى هناك، بالطبع، بُعْدٌ آخر لهذا الإطار التصورى يضيف إلى جاذبيته: تندمج الحياة وصحتها المفترضة فيما يسميه فونشى، وبيير بورديو **Bourdieu**، "بلاغة المعيار العلمى". حين يصاغ معنى الحياة الطيبة طبقا لنماذج مميزة للذات المثالية مع منطق مميز لحقيقتها– وليكن بالقوة المتأصلة للعناية الإلهية أو العقلانية– تعتبر ذاكرة السيرة الذاتية عمومًا مصدرا جديرًا بالثقة وغير ملتبس نسبيا لمعلومات عن الماضى. بشكل خاص فى أعمال مثل أعمال أوجستين، حيث تسقط المعايير التى يضرب بها المثل من عيوننا، تظهر الذاكرة غالبا بوضوح مشع وجديد من خلال نقطة تحول محورى، مقدمة بصيرة "فريدة" أو "أكثر عمقًا". كما يلاحظ برنر (فى هذا المجلد)، نقط التحول المغيرة للحياة بهذا الشكل عناصر

مجازية تحتل موقعها فى معظم قصص الحياة. وكما نرى فى السير الذاتية المتنوعة لبياجيه، حيث تتغير باختلاف الجمهور الذى تخاطبه، وبالتالى، باختلاف الحبكات التى تُعطَى حولها هذه الحيوات شكلا ومعنى. لكن هناك أيضًا شيئًا فريدًا بشأن نقطة التحول الرئيسى فى "**اعترافات**" أوجستين، أعنى، تعتبر هنا، للمرة الأولى فى التاريخ، وظيفة الذاكرة نفسها ذات أهمية حيوية فى تصميم الهوية. فى الفصل الشهير عن الذاكرة فى "**الاعترافات**"، يكيل المديح للذاكرة، معترفًا بطريقة بالغة البراعة بتعقيداتها الكثيرة، لكن متعجبا منها طوال الوقت. ضمن العجائب الكثيرة للذاكرة، ربما هناك واحدة تبدو الأكبر: أى شىء وكل شىء قد نتذكره، من أبسط الأفكار إلى أعمق المدارك الخلقية التى نوجه بها حيواتنا، موجودة قبل تجسدها فينا. وتتمثل المهمة فى العثور عليها.

آفاق الحداثة وما بعد الحداثة

إن مثالى أوجستين وبياجيه، رغم اختلافهما الجوهرى فى أوجه كثيرة، يمثلان نسخًا قوية للتكامل السردى. فى الطرف الآخر من المجال، فى بعض أعمال السير ذاتية تعتبر الأحداث العارضة وما شابه لحظات مكملة وحاسمة، بدل أن تعتبر عرَضية أو محفِّزة- بشكل متطرف حقا، تعتبر المادة الحقيقية التى تشكلت منها الحيوات. هنا، إذًا، نتناول شكلا تاريخيا تمامًا، لا غائيا، لفهم الحيوات وتصويرها. يمكن أن ندعوه رأيا جدليا أكثر عن الماضى، مع ذاكرة ترتبط بالطرق التى انهمك فيها المرء بشكل تفاعلى مع العالم، بما فى

ذلك الطرق التى تغير بها المرء، وهى تعمل بشكل غير متوقع خارج الذات. وقد اقترح البعض أننا نجد فى هذا الشكل الأكثر وعيا بالتاريخ، أو الذى يحمل صبغة تاريخية للفهم، المجال التام لتأمل السيرة الذاتية وكتابتها (Weintraub, 1975). بدلا من وجود ما يصل فى النهاية إلى تنوعات فى مجموعة مخططات، أشكال متنوعة لتحقيق غايات محددة بالفعل أو عدم تحقيقها، يوجد مجال أوسع بكثير لاحتمالات السيرة الذاتية، طرق لتحديد حركة الماضى الشخصى وتشكيل الهوية. وينبغى ملاحظة أن مفاهيم الذات تلعب دورًا مهمًّا فى هذا السياق (**Markus & Nurius 1986؛ Kerby 1991؛ Bruner 1997؛ Olney 1998**). بالإضافة إلى ذلك، زعم كثير من الدارسين أن هناك ترابطًا وثيقًا بين مفهوم الثقافة للذات أو الشخص ومفهومها للزمن والتاريخ (على سبيل المثال، **Kippenberg et al. 1990؛ Mühlhäusler & Harré 1990؛ Greetz 1973**). ونظرا لهذا، يمكن أن نرى مزيدا من الترابط بين مجال النماذج الموجودة لتطور الفرد ومجال خيارات السيرة الذاتية التى تقدمها ثقافة معينة- مع تلك الخيارات تتأسس على استعارة التجلى كقاعدة عامة أكثر وضوحا، وأكثر ثباتا وتحديدا، من تلك التى تتأسس على منظور جدلى.

يبدو أن ما حدث من اليونان القديمة حتى الحاضر- إذا كان لنا أن نخاطر بمخطط تاريخى فج وتأملى إلى حد ما- هو أن المفاهيم المبكرة للذات والتاريخ، المبنية على رؤى مثالية متفق عليها بشأن الحياة الطيبة، كما تجسدت فى الشخصيات التاريخية من مواطن **المدينة** اليونانية، **أب العائلة**،

والراهب الملتزم، والمحارب الشجاع، الخ، تخلت عن مكانها تدريجيا لرؤى أكثر تفتحا وجمعية وتنوعًا. من ناحية، يبدو أن هذه الرؤى والنسخ لحياة الإنسان تبتعد تمامًا عن الاعتماد على محاكاة النماذج. وهكذا يبدو أنه بينما كان هناك، فى أزمنة موغلة فى الماضى، ميل لوجود نماذج مثالية وسرديات حياة مثالية أكثر تحديدا، تخلت النماذج عن موقعها، فى عصر الحداثة وما بعد الحداثة خاصة، لصالح ذوات "متحررة من النموذج"، إذا جاز التعبير، مع نمو هائل لسرديات الحياة المحتملة، دون أن تعتبر إحداها أكثر مثالية من الأخرى. على هذه الخلفية، يمكن أن نتوقع أن يقل الاهتمام بمشروع بناء الهوية إلى حد ما فى كل الأحوال. ويبدو أن هناك عددا كبيرا من المناقشات تدعم هذا الرأى. استُخدِم جزء من معجم ما بعد الحداثة لمنح تماسك نظرى له، وأشير، على سبيل المثال، إلى "نهاية السرديات الكبرى"- كثيرا ما كانت قصة تشكيل الهوية الفردية أو الشخصية تعتبر من أول ما يجب أن ينتهى. ومن المؤكد أن مفهوم جيرجن **Gergen** (١٩٩١) عن "الذات المشبعة" مرتبط بهذا السياق. وهكذا ظهرت حركات كثيرة جدا ضد فكرة الهوية (أو ربما بشكل مناسب أكثر، باتجاه "مناهض للهوية") فى علم الاجتماع والفلسفة ونظرية الثقافة، وخاصة، نظرية أدب الحداثة وما بعد الحداثة. بشكل مصاحب لمناهضة الهوية، ربما نفترض، مناهضة الكمال.

ومع أن هذه الحركات كانت مهمة فى تصويب مفاهيم للهوية، مفاهيم أحادية ومتكاملة بوضوح، وأيضًا مفاهيم كلية واضحة تتعلق بالحياة الطيبة، إلا أننا نظن أن تحدى تحقيق مقياس التكامل السردى، كما يتجسد فى عملية

بناء الذات فى السيرة الذاتية، لا يزال باقيا. حتى رؤى ما بعد الحداثة للذات، مع هجرها الواضح لنماذج ثابتة للشخصية ومفاهيم أحادية للهوية، كثيرا ما تضع أهدافًا وصورًا خلقية محددة تمامًا للحياة الطيبة. وربما نمضى بعيدا جدا لنقول: إن أسلوب ما بعد الحداثة- فى القصة والسينما والمعمار والفنون البصرية الأخرى، وأيضًا السرد "التقليدى" فى السيرة الذاتية- يجادل فى ذاته من أجل صورة جديدة، نسخة جديدة حقا، للحياة الطيبة. إن هذه النسخة، بشكل ينطوى على مفارقة، تنتج جزئيا عن الجهد المبذول للتبرؤ تمامًا من فكرة النموذج الحتمى المعيارى، "سرد عظيم"- وهو جهد يتجلى رائعًا فى كثير من الأعمال القصصية المعاصرة (انظر، على سبيل المثال، **Francese 1997**). ويبقى أن فى التبرؤ من المسارات التقليدية وتبديدها، مسارات العقل الفردى والهوية الفردية، يقدم هذا الجهد نفسه بوضوح، على ما نعتقد، مفهوما خاصًّا تمامًا للتكامل السردى: ذات متفتحة وغير مركزية ومتعددة، وتبقى أصواتها المحتملة الكثيرة فردية بدرجة كبيرة ومحددة ذاتيا، تجسد حياتها المروية الرفض العنيد لنماذج الشخصية المقيدة والجوهرية.

يمكن أن نستكشف الكثير من السير الذاتية لما بعد الحداثة، ونجد فيها فهمًا أكثر مرونة والتباسا وشكًّا، للذات والذاكرة والتاريخ، أكثر بكثير مما كان موجودا فى الأزمنة الماضية. مرة أخرى، الحدود الغائمة بين الانغلاق والانفتاح، الواقع والخيالى، المعانى الفعلية والمحتملة، الزمن الذاتى والموضوعى، أمور مركزية فى سرد ما بعد الحداثة- لكن علينا ألا ننسى أن الحداثة الأدبية طورت معظم التقنيات السردية التى تؤسس هذه الرؤى

(Brockmeier 1998). لكن يمكن لنا، الآن، أن يتوقع أن تُستخدَم مثل هذه التقنيات لسرد السيرة الذاتية بطريقة مركزة، ليس فقط لرفض الفكرة التقليدية عن هوية شخصية جوهرية- أو على الأقل متمركزة حول الذات- في الزمان والمكان وإنكارها، بل أيضًا لاستدعاء منطق خلقي مؤسس على هذه الفكرة. ومهما يكن، يختلف مفهوم الحياة الطيبة الذى يظهر هنا، اختلافا كبيرا عن النسخ الشهيرة السابقة. إن التغيرات نفسها التى تحدث فى العمر المحدود للمرء تكفى غالبا فى ذاتها لزعزعة سمات ماضيه والتشكك فيها، وهو ماضٍ ربما بدا ذات يوم ثابتا.

مثال جيد لهذا النوع من التحول (مع أنه، من هذه الوجهة، لا ينتمى إلى ما بعد الحداثة فى توجهه) ربما نجده فى كتاب "جيل كير كونواى Conway" "**الطريق من كورين**" (١٩٨٩). نتيجة لظروف متنوعة، بما فى ذلك الإبعاد من وظيفة كانت مؤهلة لها بامتياز لأنها امرأة، فقد نشأت كونواى فى ريف استراليا، وتلقت تعليمًا جافا وبدت عمومًا فى وضع مناسب لتضع بصمتها فى وطنها، استيقظت منتفضة بشكل جذرى لتحول نظرتها للماضى تماما. "لم أضمن أن تمكننى هذه المزية من اكتساب موضع فى محاولة أردت القيام بها، كانت القرارات بشأن استحقاقى مبنية فقط على حقيقة أننى أنثى وليس على مواهبى... كانت مجحفة، مجحفة تمامًا." وهناك ظهر دليل إضافى على الإجحاف والظلم أيضًا، فى شكل آثار قديمة، رموز للاضطهاد فى الماضى، مدفونة مباشرة تحت بيت عائلتها. وبالتالى، "لم أستطع قط أن أتذكر صورة والدىَّ يستريحان فى المساء، يجلسان على درج الشرفة الأمامية فى كورين، بالشكل نفسه مرة أخرى" (ص ١٩١).

لقد بدأت ترى بصورة مزدوجة: من ناحيـة، "صـورة ذهبيـة مـن الطفولة"، ومن الناحية الأخرى، اضطهاد من كانت حيواتهم معرضة لخطـر رهيب بحيث لا يمكن أن تكون عائلتها مستريحة وآمنة، الآثـار المـسحوقة للماضى المدفون ربما تحت درج الشرفة نفسها. لم يكن لماضـيها قـط أن يرجع مرة أخرى كما كان. ولم يكن لها أن ترجع كمـا كانـت. للمخـاطرة بتكثيف كتاب دقيق جدا ورقيق ومثير للمشاعر إلى حبكة شديدة التبسيط، ما يحدث فى النهاية هو: كونواى، نتيجة رفض الوظيفة بالإضافة إلـى عـدة ظروف وأحداث أخرى، لا نحتاج إلى تتبعها هنا، تجد نفسها فى النهاية فـى أوج معضلة مؤلمة. يمكن أن تقوم بالشىء اللائق، "بِبُنوَّةٍ" وتبقى فى أستراليا حيث ينبغى عليها أن تعتنى بأمها المتوعكة، والصعبة جدا؛ أو تتبـع قلبهـا وموهبتها، وتعتق نفسها من عالم كان يقيدها أكثر وأكثر، وتواصل دراسـة التاريخ، ربما بعيدًا عن وطنها.

رغم تفضيلها للمسار الأخير، وهو مسار أكثر "حداثة" إلى حد ما، كان هناك فى النهاية قدر كبير من الإحساس بالذنب والأسى والارتبـاك. تكتـب كونواى: "لم تكن الرحلة، التى كنت على وشك القيام بها، تتواءم بدقة مع أى نوع أدبى كنت أعرفه." رأت أنها مرت بأوقات صعبة وسعت إلـى مخـرج "لأننى لم أتكيف، ولم أتكيف قط من قبل، وما كان من المحتمل أن أتكيـف". بجانب قصة البطلة كانت هناك قصة عن روح ضائعة، امرأة وجدت نفـسها قلقة فى بلادها، "وكانت ذاهبة إلى [بلاد] أخرى، لتبدأ كل شىء من جديـد". وهكذا يكون انتهاء القصة مبهجا بالكاد: "بحثتُ فى عقلـى عـن سـرديات

تعاملت مع مثل هذه الهزائم الشاملة والكاملة"، تعترف بشعور بالذنب، "لكن لم أتوصل إلى شيء" (ص ٢٣٦). وكونواى تتطلع إلى الخلف، إلى ماضيها وتحاول أن تتسق مع حياتها، لا تجد طريقة تغلف بها حركة تاريخها بدقة. لم تكن قديسة أو آثمة، كانت شيئا ما فى الوسط، شيئا لم توجد له نماذج ولم تكن هناك سرديات جاهزة.

رغم أن سرد حياة كونواى، كما ذكرنا، لا يقع تحت نوع أدبى ينتمى إلى كتابة ما بعد الحداثة، إلا إن حياتها وقصتها تعكسان بوضوح عناصر حالة ما بعد الحداثة. يوضح كتاب كونواى وجود تفاعل متغير بشكل جوهرى بين "الوسيلة" و"المشهد"، بين الموضوع وشروط وظروف ثقافية جديدة عليها أن تعيش فى ظلها وتمنح معنى لحياتها؛ وهذا التفاعل يستدعى قدرات ومهارات "بنيوية" جديدة ترتبط بتشكيل الهوية. وهكذا يكون ما نراه فى السيرة الذاتية لكونواى مفهومًا جديدا للذات أكثر تفتحا ومرونة، وأيضًا تحديا جديدا لحكى قصتها. وتجد أيضا الخصائص طريقها إلى السير الذاتية لما بعد الحداثة بشكل أكثر صراحة، فى شكل أنواع جديدة من الخلافات أو الورطات أو المآزق، من **شكوك** لا يمكن تحديدها ضمن الأجناس التقليدية للتراجيديا، و**الرواية التعليمية**، وقصة المغامرة، وسرد الانتصارات، الخ. وكانت النتيجة مهمة: ونحن نتحرك إلى قلب حالة ما بعد الحداثة، ربما أصبح التحدى لتحقيق معيار للتكامل السردى، بعيدا عن تجنبه، قويا. بالإضافة إلى ذلك، ربما سارت المحاولة الحقيقية للابتعاد عن الذات باتجاهها. كيف يمكن لنا، فى وجه هذه المجموعة المتشعبة من الذوات

المحتملة، أن نعرف اتجاهات أفضل طريقة يمكن أن نعيش بها؟ وكيف يمكن لنا، فى وجه ضخامة مكتبة السرديات المحتملة، أن نحدد أفضل طريقة لحكى قصتنا؟ أحيانًا، قد يبدو أن "المسار الداخلى" هو المسار الوحيد الذى يجب السير فيه.

هوية السيرة الذاتية والنسيج السردى للحياة

جزء من سبب زعزعة ماضى كونواى، كما يرد فى سيرتها الذاتية، شخصى؛ أثارتها ظروفها وتحدياتها الفريدة لتعيد كتابة تاريخها وأيضا فهمها لحقيقتها. لكن هذه الظروف والتحديات الفريدة، بعيدا عن كونها شخصية **فقط**، تتشابك تمامًا مع ما أشرنا إليه من قبل بأنه النسيج الخلقى للعالم الاجتماعى- فى الحالة الحالية، للعالم الذى تعيش فيه. جزء من سبب تدهور أمها بهذا الشكل، على سبيل المثال، أنه لم تكن هناك إلا مخارج قليلة متاحة للإبداع بين النساء المسنات. تكتب كونواى: "شجع المجتمع اعتماد المرأة عاطفيا على أطفالها" (١٩٨٩، ص ٢١١). ومن الأسباب التى جعلتها ترى درجات تلك الشرفة بأسلوب رعوى، يتسم بحنين أقل مما كان، أنها عرفت طرق ازدهار تراثها الثقافى الخاص على حساب الآخرين. وبالنسبة للصعوبة التى واجهتها كونواى تصور نوع القصة المطلوبة لتحكى عن وضعها، ولاشك فى أنها عموما نتيجة لحقيقة أن العالم الذى كانت تعيش فيه كان فى خضم التغير، والشك فى الكثير من هذه التقاليد والرؤى الراسخة لما يعنيه أن نعيش حياة طيبة.

وهكذا يدل الخطر الحقيقى الذى يحيق بقصة كونواى مع الذكريات التى تضمها على نوع من إعادة التقييم، والجيشان الذى ميز قدرا كبيرا من حياتنا فى المجتمعات الغربية بعد تآكل الأشكال التقليدية للحياة، والتعبير عنها. علق جيرجن **Gergen** (١٩٩١): "والمرء يتطلع إلى البحر فى العالم المعاصر، يترك لحظات الصباح خلفه ببطء" و"يصبح من الصعب بصورة مطردة أن يستدعى بدقة الجوهر الحقيقى الذى ينبغى على المرء الوفاء له" (ص ١٥٠). إن استخدام كلمة "يستدعى" هنا مجازى على ما يُفترَض. لكن هناك أيضا، بشكل مثير للجدل، حس حرْفى أكثر يعتبر الاستدعاء فيه إشكاليا. تأمل فى هذا السياق عملا اعتبره الكثيرون من أمثلة أدب ما بعد الحداثة: رواية مايكل أونداتى **Ondaatje** "**المريض الإنجليزى**" (١٩٩٢). لاشك فى أنها سردية- أو ربما، بتعبير أفضل، حزمة سرديات- تقدم نماذج إيحائية لما يمكن أن ندعوه "نصوص الذاكرة المفتوحة". يحكى أونداتى، فى كتابه، عدة قصص عن تشابك أربع حيوات مختلفة تُقدَّم، بأشكال متنوعة من الفلاش باك، فى تيارات متعددة من الذاكرة. عند نقطة معينة من التاريخ- فى اللحظات النهائية من الحرب العالمية الثانية- نشهد لقاء فى فيلا مهجورة فى إيطاليا، محادثة عن الحيوات وسرديات الحياة. وتتمركز الخطوط الكثيرة لهذه المحادثة حول "المريض الإنجليزى"، مقاتل مصاب بإصابات خطيرة، وحروق شديدة، تعالجه ممرضة كندية. تظهر عدة قصص مختلفة فى أجزاء من محادثة بين أشخاص ينتمون إلى أمم وثقافات وتواريخ مختلفة، "ليسوا متأكدين أبدًا مما يحدث، ومما ينبثق من الماضى" (ص ٢٧٠). تدريجيا،

وأبطال الحاضر يتشابكون معًا، تتميز أحداث ماضيهم الفردى- لتندمج مرة أخرى. بينما يقضى المريض المجهول المحتضر هذه الأيام بين الأحلام والهذيان الناجم عن المورفين، وصفاء سوداوى، تحاصره ذكريات تمزج صور الحرب والحب، العاطفة والموت، التاريخ والسراب. وكأن هذا لم يكن كافيًا، هذا كله، متضافرًا مع التأملات المتعرجة فى طبيعة التذكر، الأوقات التى تعاد فيها باستمرار كتابة الذاكرة التاريخية والفردية. الكثير والكثير مما نفترض أنه خطوط حدودية ثابتة كلها وموضع ثقة بصورة ملتبسة.

يتبين أن المريض المجهول قضى سنوات جيولوجيًّا ورسام خرائط فى الصحراء الأفريقية. ضد رغبته، تورط فى أحداث الحرب، وفى النهاية تعرض لحادث اصطدام طائرة فى الصحراء. والصحراء أيضًا هى الاستعارة المركزية فى الكتاب عن التاريخ والذاكرة، وخاصة بدمج الذاكرة التاريخية والفردية. الصحراء، مثل الذاكرة، فضاء يجعل فقد الحس بالتمييز سهلاً. تمحو سطوح الرمال الجافة كل ما تفرضه الحضارة الحديثة من نظم الزمان والمكان. لكن الصحراء ليست مجرد رمال جافة. بالتحول من طبقة زمنية إلى أخرى، من طبقة جيولوجية إلى أخرى، يجد البطل نفسه ضمن ناس الماء. توضح العلامات المثيرة للحياة آثار الحضارات التى وجدت حين كان البحر يغطى الصحراء: رموز بِنْيةِ الطبقة الزمنية المكسورة، التاريخية والفردية. تصبح أحداث الماضى، على ما يبدو، جزءا من حياة الحاضر، قوى طيعة ونشطة فى تصميم الخبرة. ولا يكون تأثيرها على فعلنا وفكرنا وتخيلنا أقل قوة مما يحدث هنا والآن. ليس هناك تدرج هرمى معين

فى طبقات الذاكرة فى عقلنا؛ لأن مفهوم الزمن، المرشح الرئيسى لتقديم نظام مسلسل للأحداث، يبدو هو نفسه ناتجا عن بناء. كل فرد فى هذه الرواية يخلق باستمرار نظامه الجديد الناشئ عن السرديات التى نحاول بها دفع العناصر معًا من طبقات زمنية شخصية وتاريخية.

فى محاولة فهم المونولوجات السرية للرجل المحترق، بلا وجه أو اسم أو هوية، يمكن أن نميل للتفكير فى أن قصصه الممزقة، المرسومة من طبقات زمنية متباينة من حياته الخاصة ومن العالم الذى كان له معنى بالنسبة له، صممت لتوضيح "نظرية" خاصة "بالسيرة الذاتية"، منظمة بطريقة ذات مرجعية ذاتية ربما يمكن أن ترتبط بدائرة بياجيه عن الحياة والتصور النظرى. بالإضافة إلى ذلك، ندرك أن الذاكرة، من هذا المنظور- بقدر ما تبنى من اللغة وخلالها، وهكذا توجد تعددية للسرديات المتنافسة عن الماضى الشخصى- تجسد صراعًا للتفسيرات. تصبح نصا ملتبسا وفى بعض الأوقات طلسما، يفتقر إلى نوع من التكامل الطبيعى كان يرتبط به غالبا. ما يظهر فى نهاية اليوم من هذا الالتباس ليس غياب النظام والمعنى والفهم، لكن رؤية جديدة للتكامل. هناك يظهر عالم، مثل الذاكرة والصحراء، يوجد دون الفصل المصطنع فى الزمن الخطى، دون تخوم الفضاء السياسى، عالم تحرر من الحرب ومما- طبقًا لأصوات هذه المحادثة- أسبابها: المبادئ الغربية التقليدية الخاصة بالقيمة، كما تجسدت فى نظام الدول القومية مع خلافاتها التى لا تنتهى على الحدود والاتفاق على تحديدها. يبدو أن هذه الصورة للتفتح وتلاشى الحدود هى الرؤية الأساسية التى تأتى مع سرد أونداتى. إنها رؤية قوية للحياة الطيبة.

ربما يكون من الجدير بالملاحظة أن مايكل أونداتى يتحدر من أصول تاميلية وسيريلانكية وهولندية. تعلم فى انجلترا، وهاجر إلى كندا؛ رجل عوالمه الثقافية متعددة. ونظرا لهذا، قد تُغرَى بربط هذه التعددية "بيوتوبيا السرد" التى صممها فى عمله، حيث ترى شعارات عالم يخلو من مبادئ التكامل، المرتبطة غالبًا بفكرة السرد. لاشك فى أن الرؤية التى نتعرف عليها فى قصص الحياة المتجزئة فى "المريض الإنجليزى"- وبتبيين أنه الكونت المجرى "لاديسلوس دى ألماسى"- لا يختلف فقط مع المفاهيم التقليدية للأمة والهوية القومية، بل يختلف أيضًا مع المبادئ المتناظرة لتماسك السرد، والخطية الزمنية، والهوية الشخصية، لكنه لا يختلف مع مفهوم التكامل السردى. إن النهايات الجديدة مع رسم خريطة "أنا" سردية (أو "أنا" سردية للمرء)، استغاثة للبطل المحتضر الذى يستدعى، مرة أخرى، تشبيه أحلامه عن الحياة الشيوعية الطليقة للبدو "الذين ساروا فى رتابة الصحراء ورأوا سطوع الإيمان واللون" (ص ٢٦١). ويواصل، الآن من الموقع المتميز لموته الوشيك، عن حياته واهتماماته الأخيرة. "نموت وفينا ثراء العشاق والقبائل، مذاق ما ابتلعناه، أجساد غصنا فيها وسبحنا كأنها أنهار الحكمة، شخصيات تسلقناها كأنها أشجار، مخاوف خبأتها فيما يشبه الكهوف. أود من هذا كله أن تكون هناك علامة على جسدى حين أموت. أؤمن بمثل هذا الرسم للخرائط- أن تميزنى الطبيعة، لا أن تميز أنفسنا فقط على خريطة مثل أسماء الرجال والنساء الأغنياء على البنايات. إننا تواريخ مشتركة، كتب مشتركة، لسنا مملوكين أو أحاديين فى مذاقنا أو خبرتنا. لم أردْ إلا أن أسير على أرض ليس لها خرائط" (ص ٢٦١).

ونعتقد أن هذا النوع من الالتزام الخلقى يقف وراء مفهوم التكامل السردى ويكمل التكامل الشعرى والجمالى القوى لنثر أونداتى. نرى بشكل أكثر عمومية أن مفهوم التكامل السردى، بدل أن يقتصر على أجناس معينة من سرد السيرة الذاتية والأشكال المرتبطة فى بناء الهوية، قد يكون جزءا من مشروع حقيقى لإضفاء معنى مفهوم على الخبرة. وهذا، بالطبع، أسهل بكثير فى حالة أوجستين وحالة بياجيه، حيث توجد "قيود" قوية- من الرب بطول الطريق إلى العقلانية العلمية- إلى هذا المشروع، لكنه ليس أقل وضوحًا فى حالات من قبيل حالة كونواى وأونداتى، حيث القيود أقل إلزامًا.

نتيجة طبيعية لهذه الأفكار، نقدم فكرة إضافية قد تكون جديرة بالتأمل فى السياق الحالى. فى جزء كبير من البحث المعاصر فى الذات، وخصوصا فى شرائح معينة من الأدب البنيوى الاجتماعى عن الذاكرة والسرد والثقافة فيما يتعلق بالسيرة الذاتية، توجد عدة فرضيات مترابطة. وتشمل فكرة أن تواريخ للحياة متقطعة ومتنوعة وعشوائية ومجزأة أكثر بكثير مما تخيلناها غالبا؛ فكرة أن سرديات السيرة الذاتية مع الذوات التى تكتبها، فى النهاية، بنى خيالية؛ والفكرة الأكثر عمومية، البارزة بشكل خاص فى حكايات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، بأن الحياة ذاتها، بدل أن يكون لها أى معنى وشكل مميزين، تستمر ببساطة، بطريقة أو أخرى. وعلى هذا النحو، يعتبر أى معنى أو شكل يمكن أن يظهر فى ذاكرة السيرة الذاتية، من هذا المنظور، ظنيًا، فرض شكل على ما ليس له شكل أساسا (انظر **Freeman 1997**). مرة أخرى، هناك معنى معين فيه هذه الصورة للذات، وسرد السيرة الذاتية،

وذاكرتها، قد تكون بمثابة تصحيح مهم للمفاهيم المبكرة. لقد ساعدت "على نزع جوهر" الثلاثة كلها، لتوضح أنها أقل ثباتا مما افترض غالبا ولا يمكن تشبيهها بعالم "الأشياء" الأساسية. بالإضافة إلى هذا، ساعدت هذه الصورة على جذب اهتمام أكبر بالطبيعة البنيوية للذاكرة وأيضًا للطريقة العميقة التى توضع فيها الذاكرة وتُكيَّف اجتماعيا. لكن مفهوم أن الحياة نفسها دون أى معنى وشكل مميزين وأن الذاكرة بدورها عبء ثقيل على تدفق الخبرة هو، كما ينبغى أن نعترف، رأى حديث تماما، يشهد فى ذاته على نوع من الوسط الاجتماعى والخلقى الذى نستوطنه: وسط **هو** غالبا دون معنى وشكل مميزين، وسط يجعل غالبا حكى قصة الذات إشكاليا بدرجة كبيرة، ووسط يخلو من المبادئ المنظمة التى من دونها لا يكون هناك تكامل سردى. ونظرا لهذا، ربما يكون من المفيد أن نرى فى نظرات بنيوية اجتماعية معينة إلى الذات والسرد والذاكرة ظواهر هى ذاتها رمز لنسيج الحداثة.

بتشكيل هذه القضايا بطريقة أكثر إيجابية، نرى أنه مهما بدت "الحياة نفسها" بلا معنى أو شكل- نتيجة التزامات فلسفية للمرء أو للنسيج الخلقى لوسطه الاجتماعى- فهى متشابكة تماما فى النظام السردى ومقيدة تماما بمتطلبات ما أسميناه هنا التكامل السردى. وقد نفكر أيضًا فى القضايا المتعلقة "بهدف" الحياة، سبب وجودها. وكما اقترح مارسيل (١٩٥٠): "لا أستطيع التحدث عن حياتى دون أن أسأل عن هدفها، أو حتى إن كانت تسير فى أى اتجاه عمومًا؛ وحتى إن قررتُ أنها عملية بلا هدف، لا تشير إلى أى مكان، تبقى حقيقة أننى أثرت السؤال الذى يسلم بفرضية أن الحياة، فى بعض

الحالات على الأقل، قد يكون لها هدف" (ص ٢١٢). وكقاعدة عامة، يتضمن كلام مارسيل، أنه مهما بدت حياة معينة بلا هدف أو غاية، مهما بدت خالية من الشكل والمعنى، لا مهرب سواء من النظام السردى أو متطلبات التكامل السردى.

ربما تصادف استثناءات لهذه القاعدة. يبدو أن بعض أنواع الفصام، مثلا، تعوق نظام السرد بشكل مؤثر، تعلق المصاب فى جحيم بلا زمن، خال تماما من الشكل القصصى (Sass 1992). يبدو أيضا أن خبرات السأم أو الضجر الشديد تفعل ذلك (Carr 1986). لكن هذه الاستثناءات تشهد، أكثر من أى شىء، على الاستمرارية بين "الحياة نفسها" والسرد. لكن أليس هذا المفهوم، الاستمرارية بين الحياة نفسها والسرد، إشكاليا فى ذاته؟ ألا يعتمد، أساسًا، على فرضية أن الحياة والسرد ظاهرتان مستقلتان، كل منهما معزولة عن الأخرى، فى انتظار أن يصهرهما العقل معًا؟ وألا يتضمن هذا، بدوره، أن سرد الخبرة يستلزم فرض شكل على ما يبدو بلا شكل أساسًا؟ اعتمادًا على ما قلناه، نأمل أن نقدم طريقة مختلفة، أكثر راديكالية، لصياغة القضايا المطروحة. فكرة أن الحياة متشابكة دائما مع الفعل فى تسيج السرد. ونتائج هذه الصيغة مزدوجة. الأولى، نرى أنه لا توجد طريقة للحديث عما تعنيه حياة، عن **حقيقة** حياة، بعيدا عن السرد. والفكرة الثانية: أن عيش الحياة وحكيها ليسا مختلفين كما افتُرِض تقليديا. وهكذا نأمل فى الحديث عن هوية السيرة الذاتية فيما يتعلق **بالتسيج السردى للحياة**.

في الختام نعود إلى المقولة الأولى التي طرحناها في بداية هذا المقال. كانت هذه المقولة، كما يمكن أن تتذكر، أن فكرة التكامل السردي، بدل أن تكون محدودة في المجال بنوعية شكل أو نسبة– أي بالبعد الجمالي– تشمل الجمالي والخلقي في وقت واحد. وفي ضوء ما اقترحناه للتو بشأن النسيج السردي للحياة، من الواضح أن فكرة التكامل السردي تشمل أيضًا العيش والحكي. مِنْ وجوهٍ مهمة، وظيفته ربطهما معًا، لتوضيح أنه ليس هناك، في النهاية، حياة بعيدا عن قصص تُحكَى عنها وليست هناك قصص بعيدا عن العالم الخلقي. ومن ثم يمكن اعتبار التكامل السردي فضاء تصوريا يلتقي فيه هوية السيرة الذاتية ومعنى الحياة الطيبة.

المــراجــع

Augustine (1980). *Confessions.* New York: Penguin.

Blumenberg, H. (1986). *Lebenszeit und Weltzeit [Life time and world time]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brockmeier, J. (1995). The language of human temporality: Narrative schemes and cultural meanings of time. *Mind, Culture, and Activity, 2,* 102–118.

Brockmeier, J. (1997). Autobiography, narrative and the Freudian conception of life history. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology, 4,* 175–200.

Brockmeier, J. (1999). Autobiographical time: Between the modern and the postmodern experience. Paper presented at the *Twenty-Third Annual Colloquium on Modern Literature and Film "Representing Identities: Biography and Autobiography"*, Morgantown, West Virginia University.

Bruner, J.S. (1993). The autobiographical process. In R. Folkenflik (Ed.), *The culture of autobiography* (pp.38–56). Stanford, CA: Stanford University Press.

Bruner, J.S. (1996). Frames for thinking: Ways of making meaning. In D.R. Olson & N.Torrance (Eds.), *Modes of thought: Explorations in culture and cognition* (pp. 93–105). Cambridge: Cambridge University Press.

Bruner, J.S. (1997). A narrative model of self-construction. In J.G. Snodgrass & R.L. Thompson (Eds.), *The self across psychology: Self recognition, self-awareness and the self concept* (pp. 145–161). New York: New York Academy of Science.

Carr, D. (1986). *Time, narrative, and history.* Indianapolis, IN: Indiana University Press.

Conway, J.K. (1989). *The road from Coorain.* New York: Alfred A. Knopf.

Foucault, M (1973). *The order of things.* New York: Vintage.

Francese, J. (1997). *Narrating postmodern time and space.* Albany, NY: State University of New York Press.

Freccero, J. (1986). Autobiography and narrative. In T. Heller, M. Sosua, and D.E. Wellberg (Eds.), *Reconstructing individualism* (pp. 16–29). Stanford, CA: Stanford University Press.

Freeman, M. (1993). *Rewriting the self: History, memory, narrative.* London: Routledge.

Freeman, M. (1997). Death, narrative integrity, and the radical challenge of self-understanding: A reading of Tolstoy's "Death of Ivan Ilych". *Ageing and Society,* 17, 373–398.

Freeman, M. (1998). Mythical time, historical time, and the narrative fabric of the self. *Narrative Inquiry, 8*: 1–24.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.

Gergen, K. (1991). *The saturated self: Dilemmas of identity in contemporary life*. New York: Basic Books.

Gurewich, A. (1995). *The origins of European individualism*. Oxford: Blackwell.

Gusdorf, G. (1980). Conditions and limits of autobiography. In J. Olney (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Hart, F.R. (1969–1970). Notes for an anatomy of modern autobiography. *New Literary History, 1*, 485–511.

Kerby, A.P. (1991). *Narrative and the self*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Kippenberg, H.G., Kuiper, Y.B., and Sanders, A.F. (Eds.) (1990). *Concepts of person in religion and thought*. Berlin & New York: De Gruyter.

Koselleck, R. (1985). *Futures past: On the semantics of historical time*. Cambridge, MA & London: MIT Press.

Marcel, G. (1950). *The mystery of being. Vol. 1*. Chicago, IL: Henry Regnery Company.

Markus, H., & Nurius, P. (1986). Possible selves. *American Psychologist, 41*, 954–969.

Most, G.W. (1989). The stranger's strategem: Self-disclosure and self-sufficiency in Greek culture. *Journal of Hellenic Studies, CIX*, 114–133.

Mühlhäusler, P., & Harré, R. (1990). *Pronouns and people: The linguistic construction of social and personal identity*. Oxford: Blackwell.

Olney, J. (1998). *Memory and narrative: The weave of life-writing*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Ondaatje, M. (1992). *The English patient*. Toronto et al.: Vintage Books.

Proust, M. (1919). *A la recherche du temps perdu. A l'ombre des jeunes filles en fleur. Première Partie: Autour de Mme Swann*. Paris: Gallimard.

Ricœur, P. (1991). Narrative identity. In D. Wood (Ed.), *On Paul Ricœur: Narrative and interpretation*. London & New York: Routledge.

Rorty, R. (1979). *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sass, L. (1992). *Madness and modernism: Insanity in the light of modern art, literature, and thought*. New York: Basic Books.

Taylor, C. (1989). *Sources of the self*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Vernant, J.-P. (Ed.)(1995). *The Greeks*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Vonèche, J. (1999). Identity and narrative in Piaget's autobiographies (In this volume).

Watt, I. (1996). *Myths of modern individualism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weintraub, K. (1975). Autobiography and historical consciousness. *Critical Inquiry, 1*, 821–848.

Widdershoven, G. A. M. (1993). The story of life: Hermeneutic perspectives on the relationship between narrative and life history. In R. Josselson & A. Lieblich (Eds.), *The narrative study of lives* (pp. 1–20). Newbury Park, CA: Sage.

الجزء الثانى

عوالم الهوية

قصص الحياة فى السياق الثقافى

الفصل السادس

"سوف يأتى الناس إليك"
سرد البلاكفيت مصدرًا للحياة المعاصرة[1]

دونال كربو

يمكن أن يقدم العيش فى وسط جديد ألغازًا تشبه تلك التى نواجهها حين نسير فى مسار جديد. ونحن ننتقل عبره، قد نرى نباتات وأشجارا مألوفة من قبيل أشجار قرانيا الأدغال والصنوبر الأبيض. مع منظر مألوف، يمكن أن ننتقل عبر المكان، مكتشفين طريقنا بالانتباه إلى ما نعرفه، مستريحين للخصائص المألوفة للمكان الجديد. وأيضًا، حين نسافر فى مسار جديد، نواجه حتما شيئًا مختلفًا، ربما يكون حتى شيئًا ثابتا بارزا نحتكُّ به بشكل متكرر. حاول فهم هذه الجدة، إننا عاجزون تمامًا عن أن نتعرف أو نستوعب حقيقتها أو موضعها فى المخطط المحلى للأشياء. إذا سعينا وراء الفهم، فقد نعرف فى النهاية هذا الشىء الثابت القائم والمميز: "أرى، هذا 'عشب حلو'!

---

(١) قُدِّمتْ أجزاء من هذا البحث فى كلية لينكر، أكسفورد، أكتوبر ١٩٩٢، وفى المؤتمر الدولى الخامس عشر عن الاتصال فى جافسكيلا، فنلندا، أغسطس ١٩٩٤، وفى مؤتمر عن السرد والهوية، فيينا، النمسا، ديسمبر ١٩٩٥، وفى محاضرة افتتاحية فى مؤتمر عن سيكولوجيا السرد والمكان، جامعة تورين، إيطاليا، أكتوبر ١٩٩٦، وفى خطاب افتتاحى فى مؤتمر جامعة ولاية أريزونا عن الاتصال الجنوبى الغربى فى فينكس، أبريل ١٩٩٧ ... (المؤلف).

وذاك، 'صفصاف الأرانب'!" وندرك في النهاية أن كلا منهما يلعب دورا تشكيليا مهمًّا في هذا المكان الجديد، ويساعد في جعل هذا المكان بهذه الصورة. وتعزز المعرفة إحساسنا بهذا المكان المشترك. بالإضافة إلى ذلك، يمكن للشيء الثابت أن يحوِّل أفكارنا ويوسعها بشأن حقيقة الأماكن المشتركة، وما يمكن أن تكون عليه.

كما هو الحال مع المجتمعات والأماكن الجديدة، يكون الحال مع قصصها وناسها. بالقدر نفسه، قد نشك في أننا سمعنا بشكل صحيح. ربما تصدمنا قصة: كيف يمكن حقا لشخص "أن يجلس في سحابة" ويشاهد "الجبال"؟ كيف يمكن أن يكون **ذلك** ممكنا؟ عبر الزمن، ربما تقل شكوكنا بشأن ما سمعناه. بالضبط ونحن نتعلم التعرف على العشب الحلو وصفصاف الأرانب ومساهمتهما في الأماكن، يمكننا أيضًا أن نفهم بشكل أفضل أسرار الحياة السماوية بالانتباه الدقيق لحكايات تخص آخرين. قد نجد أن كلا منهما يلعب دوره في جعل الناس على ما هم عليه- في جعل الأماكن بالصورة التي عليها. معرفة كيف يمكن لهذا أن يوسع مداركنا للقصص، وللأماكن، وللهويات الشخصية والثقافية، لحقيقة كل شخص، ولحقيقتنا المحتملة، معًا.

بشكل دوري، منذ ١٩٧٨، تعلمت من شعب "هندي" في شمال ولاية مونتانا في الولايات المتحدة وناقشتهم وعشت معهم.(١) يركز هذا المقال على

---

(١) استخدامي لمصطلح "الهندي" يعكس استخدام مستشاريَّ الذين يشيرون إلى أنفسهم بهذه الطريقة. وكان هذا الاستخدام بالطبع موضوع محادثة طويلة مع عديد مناقشات مذهلة تزعم أننا "الهنود" أيضا "أمريكيون أصليون"، "هنود أمريكيون"، و"أبناء البلد". ومصطلح الهوية "بلاكفيت" هو بالمثل أحد بدائل كثيرة (**Blackfoot**، **South Piegan**، **Amaskapi Pikuni**، **Nizitapi**، **Nixokoawa**)، وكل استخدام نشط في سياقات مختلفة مع ظلال مختلفة للمعنى (المؤلف).

مجموعة صغيرة من النصوص الشفهية لأفراد من هذه الجماعة من الأمريكيين الأصليين المعاصرين فى صحبتى. كانت النصوص، فى البداية، صعبة الفهم بالنسبة لى، وكانت أيضًا عميقة ومهمة بالنسبة لمن نطقوها. كانت النصوص، وبعضها قصص مكتملة، يشيدها متحدثون وسيلةً للتعبير عن مقولات مهمة لى عن أنفسهم، وحيواناتهم، وطرق معيشتهم فى المكان. وجاء تصريحان من هذه التصريحات على النحو التالى.

فى صيف ١٩٩٦، وأنا أعيش فى مناطق البلاكفيت، كنت أنطلق مع 'تو بيرز' فى طريق قذرة فى شاحنته الدودج الكبيرة.[١] كنا ننطلق فى العمق إلى- كما أعلنت يافطة- بلاد بلاكفيت. كنا فى منطقة مرتفعة على السهول الشمالية العظيمة فى ولاية مونتانا وجبال روكى عالية فى الخلفية- "العمود الفقرى للعالم" كما يشير البلاكفيت إليها أحيانًا. تحولت مناقشتنا إلى مصادر الحكمة والإلهام والقوة فى حيواتنا. وذكر "تو بيرز" لى، كما ذكر شيوخه له، طريقة مهمة لاكتساب البصيرة فى حياته: "إذا كنتَ لا تفهم شيئًا ما، أو لديك مشكلة، يمكن أن تأخذ بعض التبغ وتذهب إلى مكان هادئ. إذا انتظرتَ برهة، فسوف يأتى إليك الحل." جلسنا صامتين لحظة والشاحنة تنطلق فى طريق مغبر. فى دقائق قليلة، قرر "تو بيرز" أن يتحدث أكثر عن هذا الأمر: "يذهب أهلنا عادة إلى الأماكن المرتفعة مثل "تشيف مونتنين"

---

(١) حين أشير إلى أناس فى أحداث عامة، مثل أولئك المنشور عنهم فى صحف ومجلات، لا أستخدم أسماء مستعارة. وحين أشير إلى أناس لاحظتهم أو تحدثت معهم فى جلسات يومية، مثل "تو بيرز" هنا و"رايزنج ولف" فيما بعد، أستخدم أسماء مستعارة، للوفاء بالتعهدات التى قطعتها على نفسى (المؤلف).

أو "سويت جرس هيلز"، أو إلى الجبال. أول شيء تفعله عادة هو الذهاب إلى نُزُل للعرق.[1] ثم، وأنت صائم، يمكنك أن تحرق بعض العشب الحلو، وتطلق صفارة نسر، وتصلى. والطريقة التى أصلى بها أن أجلس وأركز فى شيء مثل شجرة بعيدة. ثم يمكنك أن تراقب أرواحًا بينك وبين تلك الشجرة. وحين تأتى الأرواح، يمكنها أن ترفع عصا، وخاصة فى أول ليلتين. إننا شعب يؤمن بالخرافات ويمكن لمخيلتك أن تسترسل وتطاردك. لكنك إذا فعلت ذلك خلال ليلتين، تكون على ما يرام عادة. وبحلول الليلة الرابعة، إذا ظهرت الأرواح، تعلمك أشياء مثل أربع أغانى جديدة لم يسمعها أحد من قبل. وتتعلم هذه الأغانى. ثم يمكنك أن تنزل وربما تأخذ بعض الحساء وتشارك فى رؤيتك وأغانيك. هذا مصدر حقيقى للشفاء والقوة."

قبل ذلك بسنوات قليلة، فى صيف ١٩٨٩، كنت أناقش أنا و"رازينج ولف" توترات الحياة اليومية وضغوطها. استخدمَ استعارة "مصيدة الذباب" لتفسير هذه العملية: "الطريقة التى أفسرها [الحياة الروحية اليومية] بها للشعوب الأمريكية الأصلية الأخرى، مثل مصيدة ذباب معلقة على الحائط والسقف، وحين تمتلئ بالذباب. تلك هى الطريقة- فى العالم الروحى. تلك هى الطريقة التى ننظر بها. كل مرة نخطو فيها إلى المخزن، نخطو إلى البناية، نخطو إلى أى شيء. (...) إنه الارتباك التام سوف يلتصق بك. تلك الطاقة سوف تنخسك كل مرة فى برهة، وتفعل أغرب الأشياء. تتسى-

---

(١) نُزُل للعرق **sweat lodge**: مكان للساونا، وهي طقس مهم لدى بعض الشعوب الأصلية في أمريكا الشمالية، ويعرف بأسماء عديدة (المترجم).

أغرب شيء، أسهل شيء، تجعله غريبًا. حين تبدأ الانهماك فى ذلك، يكــون ذلك الارتباك التام، ثم ربما تبدو مثل مصيدة الذباب المليئة بالــذباب." مــاذا يفعل المرء بعد أن يغطيه كل هذا الذباب؟ يذهب إلى مكان خاص وينصت: "مثلما استيقظْتُ ذات مرة فى وسط العشب الحلو. كان بالغ الجمال! حــسنًا، جلسْتُ هناك وأدركْتُ أنه عشب حلو وبدأْتُ فورًا (توقف) أنتزعه بقبــضتى وفكَّرْتُ، حسنًا، سأنتظر. لأرى ماذا هنا أيضًا. وبدأتُ أفحص المكــان مــن حولى. وظهرت الأرواح. استلقيْتُ فقط على العشب الحلو وتشبثْتُ به وبدأْتُ الصلاة وطلبْتُ منها أن تشفق بى. أقول "فى الوقت الحاضر، أنــا مرتبــك قليلا، ويمكنك أن تراقب عقلى. ربما أتساءل وأفكر فى شىء آخر. لكن قلبى معك.' ولا أتعلق أو آمل إلا فى الأحداث الطيبة، لأنه ينبغى أن يكون هناك توازن." طلب "رايزنج ولف" منى أن أعرف أن هذه العمليةَ مــع "الأرواح" يمكن أن تطهر الذات الروحية للمرء، وتحفظها نقية من فساد الأمور اليومية. وقال: نتيجة لذلك، تصبح "أقوى... فى فهم ما حولك."

إذا كانت النصوص الشفهية التى أعدْتُ عرضها هنا صعبة الفهم إلــى حد ما، عند سماعها للمرة الأولى، فذلك لا يعود إلى أن من قدموها مضلَّلون أو مرتبكون. ولا يعود أيضا، كما عبر مؤلف منذ فترة لسوء الحظ، إلــى أن البلاكفيت لهم "عقل الطفل ومشاعره وقامة الرجل". المــشكلة هنــا مــشكلة اتصال وثقافة، ممر للتعبير عن المعانى العميقــة فــى أهميتهــا الوجوديــة وقيمتها. تنشأ المشكلة من حقيقة واضحة وهى أن كثيرين البلاكفيت يسكنون ويبدعون عالما ثقافيا لأشياء وأحداث غير مألوفة لمعظمنا. مــا نــوع هــذا

العالم؟ أو، بشكل أكثر تحديدا، ما نوع السياق الثقافى الذى ينبغى أن يفترضه البلاكفيت لقبول التصريحات السابقة باعتبارها مقولات ذات مغزى عن العالم؟[٢]

وبشكل أكثر تحديدًا، ماذا نحتاج لنفسر مقولة "تو بيرز" عن أن "المشاكل" يمكن أن تقود المرء إلى "مكان هادئ" أو "مرتفع"؟ بالإضافة إلى ذلك، وأنت هناك "يمكنك أن تترقب الأرواح" و"يمكنها أن ترفع عصا"، لكنها أيضًا "تعلمك أشياء" ويكون هذا التعليم "مصدر للشفاء والقوة"؟ وكيف نفهم مقولة "رايزنج ولف" بأننا تجنب "ثياب الارتباك" ونحن نقوم بأمورنا اليومية؟ كيف "استيقظ فى وسط العشب الحلو"، "وبدأ يفحص المكان حوله" و"ظهرت الأرواح"؟ وماذا نفهم من ربطه لهذا الحدث "بأمله ألا تكون هناك إلا الأحداث الطيبة" وجهده للحفاظ على "التوازن" الصحيح؟ هل يمكن العامل حرفيا مع تعبيرات وأحداث من هذا النوع مبنية بمصطلحات مجازية، أو مجازية إلى حد ما، إذا وضعنا مسلمات وجود البلاكفيت وقيمهم فى الاعتبار؟ فى حالات من هذا القبيل، ما المعانى المميزة المرتبطة بهذه الأشكال الثقافية للتعبير؟ ما المنطق الثقافى الذى يتخلل هذه المقولات والمقولات المماثلة، ويجعلها مفهومة؟

---

(٢) المشكلة المطروحة هنا تردد أصداء مشكلة قدمها كيث باسو **Basso** (١٩٩٦، ص ٣٩) المتعلقة بالنصوص الشفهية للأباتشى الغربيين [من الشعوب الأمريكية الأصلية، يتمركزون فى جنوب غرب أمريكا وشمال المكسيك- المترجم]، وتوسلاتهم بالقصص والأماكن. وأدين بعمق للأعمال المبكرة لباسو (المؤلف).

أستجيب لهذه الأسئلة ولأسئلة أخرى باستكشاف كيف يتكلم بعض البلاكفيت عن تحديات الحياة، ويطرحونها، من خلال ابتكار خطاب عن ممارسات معينة مناسبة. وتركز مناقشتى على خصائص هذه النصوص الشفهية، عمل سردى خاص، وهدفى أن أكتشف فى هذه النصوص وفى هذا العمل السردى شيئًا عن كيفية بناء البلاكفيت لعالمهم وعيشهم فيه. حين يناقش بعض البلاكفيت صعوبات الحياة- أو، كما يحدث بصورة أكبر، حين يحكون قصصا عن مواجهة عوائق الحياة والتغلب عليها- يبتكرون نصوصا خلقية وثقافية نشطة تدمج الأشياء الفيزيائية والأحداث الاجتماعية والوجود الروحى والمكان الطبيعى. مثل هذه الأقوال الروتينية إلى حد ما تناقش قضايا ومفاهيم جلية بعمق بالنسبة لهم، وهكذا تشكل مقولات معقولة عن حقيقتهم (وما ليس حقيقتهم)، ماذا يفعلون، أين يعيشون، وكيف يرتبطون بالعالم، والأرواح، والناس من حولهم. باختصار، بكلمات وعبارات معينة، تتشكل السمات المتكاملة لرؤية الناس للعالم لتواجه ظروف الحياة الحالية. وخلال هذه الكلمات والعبارات، تُفسَّر الظروف الشخصية وتُربَط بعالم ثقافى له معنى.

يقدم عالم المعانى هذا العالم الثقافى، والعوالم التى تقدم فيها النصوص مبكرا تكتسب معناها وأهميتها الأكثر عمقا. وهكذا، إذا أردنا فهم بعض المقولات الفعالة فى هذه التصريحات، علينا استكشاف أجزاء من ذلك السياق. يمكننا إذا جعلنا هذه الأجزاء صريحة، أى إذا استطعنا ربط هذه النصوص وذلك السرد بأحداث ومشاهد أخرى فى حياة البلاكفيت، أن نفهم،

بسهولة أكبر، مسلمات أساسية عن المعتقد والوجود، فعالة فى تلك النصوص. إن مثل هذه المسلمات الثقافية تشكل نموذجًا للبلاكفيت، غير رسمى لكنه قوى، نموذجًا للفعل والشعور والعيش فى مكان، ولتحقيق هذا النموذج، يكون هو نفسه عملية تعبير ثقافى ونتاجا له. إن التصريحات الشفهية التى نتناولها هنا تدمج فى نموذج البلاكفيت عالما روحيا وطبيعيا لتطرح احتمالات خاصة للحياة اليومية. وقد يكون هذا اللعب الديناميكى بين السياق الثقافى والاحتمالات اليومية قريبا من العمومية، إلا أن الوسائل الخاصة للتعبير عنه، والمعانى الثقافية المرتبطة بها تخص البلاكفيت بشكل فريد. نرى فى أعمالهم، إذا حالفنى النجاح، كيف أن العالم المعاصر يعاش بطريقة قوية وتقليدية من طرق البلاكفيت.

إذا بدا، فى البداية، أن بؤرة النصوص والسرد تضيع فى العمق أو التعقيد، فسوف نجد فى النهاية أنهما فعالان بدرجة لافتة. تبدو موضوعية سماع الحياة الثقافية فى نتف موجزة من الكلام ضيقة جدا، إلا أننا نجد أنها تتضمن قضايا أكثر عمومية؛ ومن بينها نفور بعض الدارسين من التشبث ببعض العوالم الثقافية وديناميكيات التفاعل بين الثقافات وأشكال التواصل، بما فيها الشكل السردى.[١] أيضا تتم دراسة تكامل الاهتمامات الروحية والطبيعية

---

(١) فى ذهنى هنا بعض الأعمال فى تحليل المحادثة تستكشف، مبدئيا، بنى حوارية عبر الثقافات، بدلا من بنى مميزة ثقافيا، وأشكال المحادثة وتسلسلها (على سبيل المثال، **Schegloff 1986**). أجرت، مع ذلك، بعض الأعمال التحليلية الحوارية مقارنات عبر الثقافات (على سبيل المثال، **Hopper & Doany 1989**). ومن الواضح أن البحث فى تحليل المحادثة، والدراسات العرقية للتواصل مثل الدراسة التى نتتبعها هنا، مميزة عن بعضها، لكن يمكن أيضا أن تكون متكاملة، كل منها تقدم رؤى عميقة مفيدة للأخرى (انظر على سبيل المثال، **Moerman 1988**) (المؤلف).

فى الاتصال والدراسات الثقافية، وأيضًا استخدامات الإنسان لنصوص المذكرات التقليدية لمواجهة مقتضيات الحياة اليومية.[١]

تركز المناقشة التالية على نص سردى معين. وقد اخترْتُ هذا النص؛ لأنه يجلب فى عمل شفهى واحد الخصائص والمسلمات المتنوعة للبلاكفيت التى قدمها من قبل "تو بيرز" و"رايزنج ولف"، والفعالة فى أعمالى. بتعبير آخر، إن هذا السرد عمل رائع وقوى، يضرب الخصائص والأشكال المألوفة، مفعم كله بالأهمية الثقافية. بما يتلاءم مع معالجات السرديات، وبعد تقاليد قوية فى الدراسات السردية، استكشف بدورى السرد باعتباره أداءً لحدث، نصًّا أنتجه متحدث عن مناسبة خاصة. ويقدم هذا عدة اهتمامات سياقية وثقافية وبين ثقافية. ثم أفحص بعض أحداث الطقوس التى تناقش أو يتم التلميح إليها فى السرد، وهى أحداث فعالة فى تقاليد البلاكفيت والحيوات المعاصرة. أخيرًا، أعالج السرد باعتباره شكلا ثقافيا معقدا بعمق يستخدم هو نفسه الأساطير والخصائص الدرامية لتبجيل صلة ماضٍ مقدس بالحياة فى حاضر مزعج.

---

(١) بالنسبة للأول انظر، على سبيل المثال، الأعمال الحديثة لكل من **Sequiera** (١٩٩٤)؛ **H. L. Goodall** (١٩٩٦). وبالنسبة للأخير انظر على سبيل المثال، **Katriel** (١٩٩٧)؛ **Peshkin** (١٩٩٧) (المؤلف).

السرد أداء لحدث

فى صيف ١٩٨٩ كنتُ أدرِّس مقررا دراسيا فى الاتصال والثقافة فى جامعة مونتانا. انتهزْتُ الفرصة للاستمتاع فى جبال روكى فى الغرب مع أسرتى فى البلدة التى قابلْتُ فيها زوجتى، ولأوسع فهمى لاتصال البلاكفيت وثقافتهم. اقترحت طالبة فى فصلى، بناء على معرفتها باهتمامى بأمور البلاكفيت، أن أقابل مستر "رايزنج ولف"، بلاكفيت حقيقى نشأ بطرق تقليدية. اعتقدتُ أن مقابلته فكرة رائعة وهكذا وافقتْ تلميذتى، وكانت هى نفسها هندية، على ترتيب موعد بيننا.

أثناء مناقشاتنا، أخبرنى رايزنج ولف بالكثير عن حياة البلاكفيت أساسا بالمقارنة بين "ثقافتها التقليدية" و"الطريقة الأكثر معاصرةً". يرى أن العالم الأكثر معاصرة يتعامل مع العيش، كسب المال، ويلتزم بالوقت طبقًا لجدول بالساعة؛ ويتعامل العالم التقليدى مع دورات الطبيعة، والأرض، والعيش مع "الأرواح فى الطبيعة". وزعم أن التحول إلى إيقاعات الطبيعة ودوراتها وأرواحها كان جزءا لا يتجزأ من حياة الهندى. تحدث بعمق عن هذه المسائل، بلغة أعرف الآن أنها عميقة المعانى. مع إن نقل كثافة هذه المسائل قد يكون صعبا. وخاصة حين تكون طريقة العيش أقل ألفة للمحاوِر، أو لغير الهندى عمومًا. عند نقطة، وهو يتحدث عن غير الهنود ممن تعاون معهم فى العمل، وكان يشعر وكأنه يعرف شيئا عن عالمهم ولا يعرفون شيئا عن عالمه، توقف وقال: "لا يفهم البيضُ الأمريكيين الأصليين". قال، وأكثر من ذلك، جزء مما لا يفهمونه الطريقة التى تمثل بها الحياة الروحية جزءا حميما

من الحياة اليومية والأشياء اليومية، ليست مجرد "شيء يُنحَّى جانبا لصباح أيام الأحد باسم الدين". بتوضيح هذه النقطة، أكد رايزنج ولف على البعد الروحى للحياة كلها، وأهمية التناغم مع الأبعاد الروحية للأشياء والناس والأحداث كلها. لتوضيح هذه النقطة، وضع هذه الملاحظات:

قصة رايزنج ولف: "سيأتى الناس إليك"[١]

١) الأرض التى تسير عليها كنيستك
٢) فى الشعائر الروحية، يأخذونك إلى هناك
٣) فجأة، لا تكون فى الحياة الحديثة
٤) تنظر إلى نفسك وربما (٣ ثوانى خالية فى الشريط)
٥) هذه شعيرة واحدة.
٦) كانت منذ حوالى ست سنوات
٧) وكنتُ مسافرا وأريد العودة إلى الوطن
٨) وقد سألنى هؤلاء الشيوخ
٩) "ماذا تريد أن تفعل"
١٠) "هل تريد الصلاة، أو أى شىء؟"

---

(١) فى محاولة لفهم الخاصية الشفهية والتقاليد السردية التى يستخدمها رايزنج ولف، أقدم نصًّا غير محرر، لكننى مع ذلك رتبت حديثه فى سطور وأبيات (انظر **Hymes 1981**، وخاصة ص ١٨٤-١٩٩، ٣٠٩-٣٤١)، وقفات لكسر السطور، تيمات تابعة لجمع السطور فى الأجزاء السبعة الناتجة عن ذلك (انظر ما يلى)، مع بعض خصائص التوازى لتحديد السطور (على سبيل المثال، "يمكن أن أرى..." فى السطور ٢٨-٣١). لمعالجة ذات صلة بهذه المعالجة انظر جى **Gee** (١٩٩١) (المؤلف).

١١) قلْتُ:

١٢) "أريد أن أرى وطنى، أرض وطنى

١٣) لقد انقضى وقت طويل"

١٤) وكان كل ما فعلتُ أن انحنيْتُ ثم انتصبتُ

١٥) وحين انتصبْتُ كنْتُ فى السحاب

١٦) وقد رحل كل من كانوا حولى

١٧) وكان هذان الشخصان طويلين ونحيفين وجميلين

١٨) كانا روحانيين

١٩) كانا هنديين

٢٠) كانا مجرد هنديين طويلين

٢١) لكن كان ذلك فى عالم روحى

٢٢) جذبانى من ذراعى

٢٣) ولابد أننا سرنا– إنه ظَهْر الشرق[١]– لكن

٢٤) لابد أننا سرنا خمس خطوات أو ست

٢٥) بالضبط كما سرنا على حافة هذه السجادة

٢٦) إلى الحافة ونظرنا إلى أسفل

٢٧) وأسفل يمكن أن أرى 'بروننج'

٢٨) يمكن أن أرى الجبال

---

(١) ظَهْر الشرق **back east**: تعبير يشير إلى الولايات الشرقية فى أمريكا، وخاصة فى الشمال الشرقى أو ولايات نيو انجلند (المترجم).

٢٩) يمكن أن أرى نهر 'إيست جليسر'

٣٠) يمكن أن أرى 'بَبّ'

٣١) يمكن أن أرى كل هذه العلامات المختلفة، هناك

٣٢) وجلسْتُ ونظرْتُ فقط

٣٣) بالضبط كما تجلس على إحدى هذه السحب فى الخارج

٣٤) ونظرْتُ فقط وشاهدْتُ كل شىء

٣٥) يمكنك أن ترى سيارات صغيرة تطوف الشوارع، كما تعرف

٣٦) يمكنك أن ترى منزل جدتى

٣٧) ونظرْتُ إلى الجبال

٣٨) حتى شعرْتُ بالارتياح

٣٩) وكان ذلك جيدا

٤٠) واعتقدْتُ أنه ينبغى ألا أستغرق وقتا طويلا

٤١) لأننى لم أكن أعرف حقا كيف أتصرف هناك بالضبط

٤٢) أو كيف أو أين كنْتُ

٤٣) باستثناء أننى كنت أعرف

٤٤) قررتُ، كما تعرف

٤٥) كنتُ فى سحابة

٤٦) على أية حال، جاءوا، وأعادونى

٤٧) وبعد ذلك انتصبْتُ وكنْتُ فى التيبى[١] هناك، كما تعرف

---

(١) التيبى **tepee**: مسكن متنقل، تستخدمه بعض الشعوب الأمريكية الأصلية (المترجم).

٤٨) وبالطريقة نفسها عند السفر

٤٩) حين يأخذك الروحانيون

٥٠) يمكنك أن تذهب إلى أماكن مختلفة

٥١) وفى أحلامك يمكن أن تسافر كثيرا حقًّا

٥٢) يمكنك أن تذهب إلى أماكن مختلفة كثيرة

٥٣) وترى الكثير من الناس المختلفين

٥٤) وفى الوقت ذاته، تذهب إلى الشعائر، وتجرب ذلك

٥٥) إذا لم تفهم شيئا ما فى الحلم

٥٦) تذهب إلى المسنين

٥٧) وسوف يقيمون الشعائر

٥٨) وسوف يجعلون أولئك الناس فى ذلك الحلم يأتون إليك

٥٩) إذا كان حقيقيا

٦٠) إذا لم يكن، فسوف يقولون: إنه كان من تخيلاتك

٦١) لكن إذا كان حقيقيا

٦٢) سوف يأتى الناس إليك

٦٣) وسوف يتحدثون إلى ذلك الشيخ بوصفه مفسرا

٦٤) وسوف يجيبون على أسئلتك

عند سماع هذه القصة للمرة الأولى، أعترف بأننى كنتُ مرتبكا. سألْتُ رايزنج ولف بسذاجة: "وهكذا كانت خبرتك فى السحابة حقيقية؟" ورد: "أوه–هه". وغير متأكد مما يتضمنه هذا الرد، حاولْتُ أن أستوضح معناه الـدقيق:

"ليس وهمًا أو شيئًا ما فى ذهنك، لكن حرفيا، كنْتَ هناك". "نعــم". "رأيْــتَ حرفْيا ما وصفْتَه لى؟" "نعم. نعم. ويمكنك أن تشم وتحس". واصل، بــصبر، وكرم، بعمق عظيم، ليساعدنى فى فهم حقيقة هذا كله.

السرد نفسه

يلبى سرد رايزنج ولف الخصائص الست الكلاسيكية الشكلية للــسرد، كما اقترحها لابوف **Labov** (١٩٧٢، ١٩٨٢) ولخصها ريسمان **Riessman** (١٩٩٣، ص ١٨-١٩) ولانجلير **Langellier** (١٩٨٩). إنه يشمل ملخــصا (السطور ٤٨-٥٣، وبشكل مماثل السطور ٥٤-٦٤)، وتوجُّهًا (السطور ٣، ٥-١٦)، وفعلا معقدا (على سبيل المثال، الحنين للوطن، وانتقالات معقدة بين الأماكن حيث تنشط الأرواح بشكل ما)، وتقييم الفعل (الــسطور ٥٨-٦٤)، وحلا (السطران ٣٨-٣٩)، ومقطعا ختاميــا (الــسطر ٤٧). أدمجهــا فــى التحليلات التالية، لكننى أؤكد على مادة قصة البلاكفيت مــع انتبــاه خــاص لمسلماتها بشأن الاتصال، والتحولات الملازمــة فــى المــشاهِد والأحــداث والأفعال (انظر **Burke 1945**).

بتتبع العلامات التى وضعها رايزنج ولف (فى السطور ٧، ٤٨، ٥١) يمكن سماع القصة باعتبارها حكاية رحلة معقدة فى أربع موتيفــات. يتتبــع السرد الانتقالات عبر بعد روحى من الشرق إلى الغرب، وعبر بعد ثقافى من توجه "الرجل الأبيض" إلى توجه البلاكفيت، وعبر بعد زمنــى مــن "اليــوم

الحديث" الأكثر جدة إلى الخصائص "التقليدية" للوجود، وعبر بعد روحى من صمته إلى إسهابه.[١]

يمكن سماع هذه الحركات باعتبارها منظمة فى ثلاثة أجزاء رئيسية. باستخدام لغة ولف، يمكن أن يُعَنْوَن الجزء الأول (السطور ١-٤٥) "يأخذونك إلى هناك"، فى رحلة من الشرق حيث تضخم الحياة الحديثة اليوم "للرجل الأبيض" امتلاك الماديات، إلى الغرب حيث تضخم الحياة التقليدية للبلاكفيت الحياة الروحية. ويمكن أن يعنون الجزء الثانى (السطران ٤٦-٤٧) "يعيدونك" وفيه يعود المسافر إلى المشهد الأصلى بشكل غامض كما تركه. ويلخص الجزء الثالث (السطور ٤٨-٦٤) هدف السرد وحركاته، بكلمات رايزنج ولف: "حين يأخذك الروحانيون... سوف يجيبون على أسئلتك". إذا كانت هذه هى الأجزاء الرئيسية، كيف توضع معًا؟ وماذا تكشف بشأن سرديات البلاكفيت وهويتهم؟

الجزء الأول: "يأخذونك إلى هناك"

فى السطر ١، يرسخ رايزنج ولف مشهدا ثقافيا فيه "الأرض" شىء مقدس. كما يقول: إنها "كنيستك". كما يعبر بيرسى بولشيلد **Bullchild** (١٩٨٥، ص ٢٦٨)، شيخ من البلاكفيت: "كانت الطبيعة ككل مقدس بالنسبة

---

(١) تعالج التحليلات التالية السرد نفسه بوصفه شكلا معقدا، مستكشفة أبعاد الحركة فى الأجزاء الثلاثة الرئيسية: يتكون الجزء الأول من خمسة مقاطع (الأرض... كنيستك، يأتون بك إلى هناك، كنت أريد الذهاب إلى وطنى، فى عالم روحى، يمكننى أن أرى ويمكنك). الجزء الأوسط فى مقطع واحد (أعادونى)، والجزء الأخير من مقطعين (حين يأخذك الروحانيون، سوف يجيبون على أسئلتك) (المؤلف).

لسكاننا الأصليين. كانت طريقتنا تبجيلا تاما للعالم." مساواة رايزنج ولف بين "الأرض" و"الكنيسة" طريقة لترسيخ معتقد أساسى بـأن الأرواح والطبيعـة ليست عوالم منفصلة ومستقلة، لكنها أبعاد لعالم واحد مترابط، مكان مقـدس جدير بتقدير عميق، ويجب استشارته- مثل رجل الدين أو المـذابح- طلبـا للحكمة والقوة.(١)

من الطرق التى يمكن أن يلاحظ بها رايزنج ولف الارتباط بين الروح والطبيعة طريقة تتم من خلال "الشعائر الروحية" التى يذكرها فى السطر ٢. حين ينهمك رايزنج ولف فى شعائر، مثـل: البحـث البـصرى، وطقـوس حمامات الساونا، وما شابه، فهو ينهمك فى نوع معين مـن الاتـصال فيـه "يأخذونه إلى هناك"، إلى عالم روحى حقيقى حيث يمكن للمرء أن يكتـسب بصائر عميقة. يقدم لنا رايزنج ولف هنا نظرة عـن كيفيـة عمـل "قـوى الغموض"- كما يسميها بيرسى بولـشيلد (١٩٨٥، ص ٣٣٧)- مـن خـلال الشعائر الروحية. فى هذه الأحداث، يمكن للقوى الروحيـة أن تـؤثر علـى المشاركين بطرق غامضة ومناسبة. وهكذا، "فجأة" يجد رايزنج ولف أنه "ليس

---

(١) ناقش بعض الكتاب والمتحدثين الهنود العلاقة بين الروحى والمادى باعتبارها قلب مشاكل التفاعل الثقافى بين الهنود والأوروبيين. وقد عبر عنه النشط الشهير من أوجالا لاكوتا **Ogala Lakota**، راسل مينز **Means** (١٩٩٢، ص ٢٦) بهذه الطريقة: "**الوجود** فرضية روحية. **الكسب** فعل مادى. تقليديا، حاول الهنود الأمريكان دائما أن **يكونوا** فى أفضل ما يمكن. وكان جزء من تلك العملية الروحية ولا يزال أن تتخلى عن الثروة، أن تنبذ الثروة حتى **لا** تكسب. الكسب المادى مؤشر لوضع زائف بين الشعوب التقليدية، و'إثبات لكفاءة النظام' بالنسبة للأوروبيين." ويقترح بالإضافة إلى ذلك: "التقاليد المادية الأوروبية لنزع ما هو روحى من العالم شبيه تماما بالعملية الذهنية التى تمضى لانتزاع إنسانية شخص آخر." (المؤلف).

فى الحياة اليومية الحديثة". يؤخذ إلى مكان آخر. وكما يقول بعد ذلك: "لم أعرف حقا كيف أخذت إلى هناك بالضبط" (السطر ٤١). نُقِل بسرعة وقوة بطريقة مجهولة إلى مكان آخر، أو إلى مستوى آخر من الوجود. وهكذا يقدم هذا الاتصال الشعائرى للبلاكفيت مشهدًا يمكن أن يتحول فيه للعامل الروحى بشكل درامى وينقل العوامل خلال قوى غموضه. بالضبط كيف يحدث هذا؟

يحكى لنا رايزنج ولف عن الطريقة التى أثرت بها "هذه الشعيرة الواحدة" (فى السطور ٥-١٦). وكان قد سافر بعيدا عن وطنه "حوالى ست سنوات". وكما يحدث أحيانًا فى الرحلات الطويلة، كان يشعر بالاضطراب، واعتلال المزاج ، والحنين للوطن. "كان يرغب فى العودة إلى الوطن". عند هذه النقطة من القصة، يقدم رايزنج ولف شخصيتين، "العجوز" الذى يبحث رغباته (السطران ٩-١٠)، ويمارس الشعائر الحقيقية نيابة عنه. بمساعدة "هؤلاء الشيوخ"، يجد رايزنج ولف نفسه فجأة وبشكل غامض "فى السحب وقد رحلوا كل من كانوا حوله".

كونه "فى السحب" يمثل تحولا معقدا فى المشهد. "فى السحب"، نكتشف فى النهاية، مكانا روحيا، مكانا تقليديا يمكن منه تعزيز قدرات رايزنج ولف على الحياة، حيث يمكن طرق المصادر التقليدية للحكمة لمواجهة صعوبات حياته الحالية. فى العملية، تصبح شخصيات "الشيوخ"- من خلال نوع من تحول الصورة والأرض بين الموتيفة المادية والروحية- (فى السطور ١٧-٢٦) "...شخصين"، "...طويلين ونحيفين وجميلين"، "هنديين... روحيين" ساعدا رايزنج ولف فى "العالم الروحى". رافقاه "إلى الحافة مباشرة"، إلى

مكان جيد، يقدم منظورا أفضل لاكتساب بـصيرة تتـصل بمحنـه الحاليـة (السطران ٢٥-٢٦). هكذا تحول المشهد فى القصة من "الحيـاة الحديثـة" المذكورة من قبل (فى السطر ٣) إلى حياة تقليدية، من مادة موجـودة فـى "هؤلاء الشيوخ" إلى وجود روحى "فى السحب"، من مكان الرجل الأبـيض "فى ظهر الشرق" إلى "وطن" البلاكفيت فى الغرب.

كانت الإشارة إلى " شخصين طويلين ونحيفين وجميلين" مربكة تمامًا لى عند سماعها أول مرة (كما فى السطرين ١٧، ٢٠). فى مناقشة حديثـة للتقاليد الشفهية للهنود الأمريكان، فى فصل بعنوان "مخلوقات فى حجمهـا"، يعلق "فين ديلوريا **Deloria**" (١٩٩٥، ص ١٥٦-١٥٧؛ وانظر أيـضا ص ١٩١-١٩٢) على شخصية فى قصة اسمها "الطوال". أساء كثير من المعلقين البيض تفسير هذا التعبير باعتباره "العمالقة" ومن ثم استدعوا صورا مرتبطة بالموضوع من حكايات العفاريت والأقزام ومن الخُطَب العنيفـة. بـالمعنى الهندى الصحيح للتعبير، كما يزعم ديلوريا، يمكن أن يشير عنـوان القـصة حرفيا وبأشكال متنوعة إلى قبيلة أطول من الهنود كانت تـستوطن أمريكـا الشمالية ذات يوم، إلى فترة من التاريخ كان الهنود طوالا أثناءها، أو ربمـا بالإشارة إلى أسلاف طوال وأقوياء يمكن أن يكونوا بمثابة مرشدين روحيين. ربما الإشارة هنا فى تعبير "شخصين طويلين نحيفين" إلى أسلاف بقوام بدنى وروحى لافت يمثلون مصدرا تقليديا لتقديم المعونة.

بمساعدة "الشيوخ" و"الهنديين الطوال"، انتقل رايزنج ولف "إلى الحافة مباشرة ونظر إلى أسفل"، مكان يساعده على قبول حنينه إلى الوطن. ومـن

المهم عند هذه النقطة من القصة، بعد تلقى المساعدة فى مكان روحـــى، أن يكون رايزنج ولف وحده. إذا كان "الشيوخ" يمكن أن يساعدوه للحصول على مدخل إلى عالم روحى، ماذا تفعل وتتعلم حين يكون الأمر متروكا لك. فـــى هذه الشعيرة، ورايزنج ولف قابع على السحابة يهتف "يمكن أن أرى" وما رآه كان "علامات" مألوفة، تشمل "برووننج"، المركز الثقافى لمقاطعة البلاكفيـت، وبلدتين أخريين فى المقاطعة، إيست جلسير وبب. كان يستطيع رؤية "منزل جدته". جلس ينظر إلى وطنه، متصلا من جديد بأماكنه المقدســة، والنـــاس المهمين، قادرا على أن يرى وطنه ويشعر به من جديد. وكـــان هـــذا كلـــه "مريحا وطيبا".

رايزنج ولف وقد ارتفع الآن، بتواضع حقيقى، لا يحتاج كثيـــرا إلـــى شىء "طيب"، ولا يريد أن "يستغرق وقتا طويلا جدا" على الـــسحابة. يـــذكِر مستمعه بالغموض القوى للعالم الروحى قائلا: "لم أعرف حقا كيف وصـــلت إلى هناك بالضبط". لمستمع تقليدى من البلاكفيت، يُذكِّر المرء هنا بـــالطرق المتنوعة التى يمكن أن تعمل بها الأرواح. قبل ذلك قال تو بيرز: "حين تأتى الأرواح، يمكن أن ترفع عصا"، أو "يمكن أن تعلمك أشياء." "يمكن أن تكون الروح فظة جدا أو جبانة جدا، بالطريقة التى تريد أن تعاملك بهـــا قبـــل أن تهبك قوتها"، كما يعبر بيرسى بولشيلد (١٩٨٥، ص ٣٣٧). نتيجـــة الغمـــوض والشك المتضمنين، ينتقل المرء أو يُنقَل إلى العالم الروحى ومنه بحذر وتبجيل. ربما لا يكون لدى المرء إلا القليل لو كان لديه ما يقوله فى المسألة، لكن حـــين يتصرف كما تصرف رايزنج ولف فإنه يمارس يقظة حقيقية فى المسألة.

الجزء الثانى: "جاءوا، وأعادونى"

إذا كان الوصول إلى العالم الروحى فجائيًّا وغامضًا إلى حد ما، كما يوحى رايزنج ولف (السطور ١٤-١٦)، فإن الرحيل عنه يكون كذلك أيضًا. يخبرنا: "أعادونى وبعد ذلك جلسْتُ فى التيبى هناك" (السطران ٤٦-٤٧). لمن يشير ضمير الغائب هنا، أو لماذا؟ من أعادوا رايزنج ولف؟ وبم يمكن أن يوحى ذلك بشأن الانتقال بين الفضاءات والثقافات والأزمنة، والأرواح؟

عند هذه النقطة من القصة، يكون استخدام ضمير الغائب مفعما بالمعنى. بمعنى أنه يشير إلى "الشيوخ"، إلى الجانب الفيزيائى من الوجود الروحى. وهم، بهذا المعنى، أناس، مسنون عادة، يستجيبون لطلبات المساعدة، ينظمون شعائر مناسبة، ويقومون بدور المشاركين الحكماء النشطين فى تلك الشعائر. وبمعنى آخر، يشير ضمير الغائب إلى "هنود روحيين طوال"، إلى الجانب الروحى للوجود الفيزيائى. يساعد هؤلاء الناس فى توجيه الوجود الروحى، وتوصيل الأفعال والوعى بطرق مثمرة تساعد الباحث. يمكنهم، باعتبارهم مساعدة روحية أو قناة توصيل، أن يساعدوك فى الدخول إلى عالم روحى والخروج منه. وهكذا يشير الضمير إلى شخصية معقدة تكون **فى الوقت ذاته** روحا مجسدة وجسدا روحيا. وتعمل هذه الشخصية من خلال الجسد والروح، ويجدد الباحث الارتباطات المتكاملة بين المادى والروحى، الأرض والكنيسة، حيث يدعم كل منهما الآخر، وهكذا يوجد الاثنان معًا.

وهناك معنى آخر يرتبط بضمير الغائب لا ينشط على الفور في السطر ٤٦، على الأقل فيما يتعلق بالإشارة إلى شخصية معينة، لكنه شرط لمعنى هذا السطر، وقصة رايزنج ولف نفسها. بهذا المعنى، يشير الضمير- كما يستخدم على سبيل المثال في السطر ٢- ليس فقط إلى شخصية، بل إلى "شعائر روحية" بوصفها، هي نفسها، أحداثًا ثقافية. بهذا المعنى، تقدم الشعائر شكلا تواصليا مهما تُطرَح من خلاله المشاكل، وتُدعَم القدرات الشخصية، ويتعزز الوجود الروحي. في مثل هذه الأحداث، يلمس المتضرعون الحقائق العظيمة والمصادر التقليدية للحكمة والقوة، المهددة في العالم المعاصر الذي يعيش فيه رايزنج ولف. يمكن للمرء، منتقلا إلى أحداث الشعائر، إذا مورست بشكل صحيح، أن يحفظ "توازنا" حقيقيا، كما عبَّر من قبل، في وجوده الروحي والفيزيائي. وحيث إن هذه الأحداث تعمل بطرق قوية غامضة، يجب توخي الحذر والتحلي بالتواضع. على المرء أن يكون ممتنا لأن العالم الروحي جدد فهمه للحياة من جديد، ويرحل سريعا بمجرد الترحيب به. وأيضًا نتيجة لقوة الحدث، ووضعه بوصفه "حقيقيا" ينبغي أن يحميه من هم في أفضل وضع لمعرفته. وهكذا نعود مرة أخرى إلى "الشيوخ"، نعم، "المسنين". إنهم الذين يساعدونه مرة أخرى.

الجزء الثالث: "حين يأخذك الروحانيون، سوف يجيبون على أسئلتك"

يلخص رايزنج ولف حكايته وحلها (السطور ٤٨-٥٣). من خلال "الشعائر الروحية"، شعائر مثل تلك التي وصفها للتو، يمكن أن يأخذك "الروحانيون" "إلى أماكن مختلفة كثيرة وترى الكثير من الناس المختلفين".

يريد من مستمعه أن يعرف أن الحدث نفسه والعملية يمكن تطبيقهما على ظروف شخصية متنوعة، على مشاكل متنوعة، حاملة أى فرد إلى أى "أماكن" أو "أشخاص" يمكن أن يقدموا له المساعدة.

يريد أيضا أن يعرف مستمعه أن هذه الأحداث حقيقية بشكل لافت. وإذا كنت تشك فى ذلك، يمكن "للمسنين" أن "يقيموا شعيرة"، ويأتوا "بأولئك الناس [الروحانيين]" ويساعدوك على التأكد من "إن كانت حقيقية". بهذا المعنى، يمكن فصل الخبرات الوهمية والزائفة والمتخيلة عن الخبرات الحقيقة. وقد لخص تو بيرز القضية بشكل متكرر، خاص وعام، وهو يناقش معتقدات البلاكفيت وقيمهم، "شعبنا واقعى". وأكد رايزنج ولف على واقعية خبرته المحكية. من خلال صوره اللغوية، صور خبرة فعلية رائعة كما حدث حين "جلس... فى السحب"، "وجذب... من ذراعيه" بواسطة الهنود الروحانيين، وكما حكى بالتفصيل المشهد الذى لاحظه وهو "فى السحب". فى قبضة تلك الخبرات، يقول رايزنج ولف: "شعر بالارتياح وأنه كان فى حالة طيبة". وكان على يقين من أنه إذا كانت هناك أى شكوك بشأنها، وإذا تطلب الأمر ذلك، يمكنه أن يسأل "الشيخ" ليصبح "مفسرا"، "سوف يأتى الناس"، ومرة أخرى، "سوف يجيبون على أسئلتك". وهكذا يعود بنا فى تصميم دائرى عميق (إلى السطر ٢ وما بعده) مرة أخرى "فى الشعائر الروحية، يأخذونك إلى هناك".

"الشعائر الروحية" التى يشير إليها رايزنج ولف (فى السطر ٢)، ويحكيها، أحداث تواصلية معينة واضحة إلى حد ما. ربما تشمل ما هو أكثر وضوحا، مثل، شعائر حمامات الساونا والأبحاث البصرية. وربما تشمل ما هو أقل وضوحًا، مثل "الضبابى **smudging**" و"مجرد الاستماع"، وهما فعلان للتأمل شكليان نسبيا.

الهدف العام من الشعائر هو التطهير والتجديد، تطهير لأنها تنبذ الوباء اليومى، وتجديد لأنها تبعث الحياة الروحية الحقيقية. والتطهير والتجديد يقومان بوصف الأبعاد المادية والروحية للحياة، عند طرح المشاكل فى حياة شخص، وتساعدانه على التغلب على ظروف الحياة، وتجعله أقوى أثناء ذلك.

حين يشعر شخص بالحاجة إلى إرشاد أو مساعدة، يمكن بدء الشعيرة، غالبا بمساعدة المسنين، رغم أن هذا ليس ضروريا. هذه الشعائر كما تناقشها وتسردها المعارف التقليدية للبلاكفيت (على سبيل المثال، **Bullchild 1985**؛ **Grinnell 1962**)، تتكون من شكل طقسى عام (انظر **Carbaugh 1983**؛ **Philipsen 1987**). قد يبدأ المشاركون بالسفر، وحدهم أحيانًا، إلى مكان خاص. بمجرد أن يكونوا هناك، يتجددون من خلال الطعام و/أو الشراب، ويمكن أن يتطهروا فى حمامات الساونا. وقد يبحث المهتمون حينذاك عن الإرشاد الروحى، والرؤية، والحكمة من العالم الروحى. وقد يشمل هذا أفعالا تشمل الصوم، أو تدخين البايب، أو حرق البخور، أو الصلاة، أو غناء أغانى

مقدسة، أو تأملا بسيطا. ويمكن القيام بهذه الأفعال بسرعة، وقد تمتد لفتـــرة تصل إلى أربعة أيام. ربما يتجدد الساعون ويطهرون أنفسهم مرة أخـــرى. وفى النهاية يعود المشاركون إلى وطنهم (انظــر **Harrod 1992**، ص ٢٢-٣٧).

بالطبع يعرف رايزنج ولف هذه الشعائر وهذا النــوع مــن التسلــسل الطقسى. ويشير إليها مباشرة (فى السطور ٢، ٥٤، ٥٧)، ويصف بالتفصيل مثالا خاصا. فى السياق الثقافى لهذا الطقس، يمكننا أن نفهم بــشكل أفــضل الشكل العام للنشاط المتضمن هنا. ويمكننا أن نفهم أكثر كيف تمجد الــشعائر المعتقدات المقدسة للأرواح والأسرار فى أماكن الطبيعة، وقــيم التواضـــع، والتقاليد، والتقوى فى الحياة اليومية.

الخصائص الأسطورية: الذاكرة فى السرد

> **أود أن أعود إلى زمن قبل الزمن. فى هذا الزمن الأسطورى لدينا هذه القصة المختلفة عن الشخصية، نسميها أسطورة. والأسطورة أحيانًا نتيجة لخبرة خيالية قوية جدا، وبتحديد شديد نتيجة لخبــرة استثنائية، وتساعدها الأسطورة على تشكيل الــروح، وتــساعدها على تشكيل روح الشجاعة المطلوبة لتواصل. وتساعد الأسطورة أيضًا على بناء الاحترام بين عالم الإنسان وعالم الطبيعة.**
>
> **(جاك جولدستون، مغنى وراوى قصص من البلاكفيت).**

تفعل الأشكال الأسطورية للمجتمعات ما تفعله الأحلام لفرد؛ تقدم "سردا رمزيا عظيما" يمكن فيه التعبير عن ظروف الحياة وفهمها (انظر Philipsen 1987). وباستخدام الأسطورة يمكن وضع الحياة فى شكل لا يعمل فقط لذات المرء، بل يعمل أيضا لرفاقه وأسرته وجيرانه. يقدم سرد رايزنج ولف مرحلة فاتنة من الشكل الأسطورى وخصائصه عند البلاكفيت. وسوف نرى الطريقة التى تُحَل بها الحبكة، والأفعال الرئيسية التى تتحقق، وحل الدراما، ونقطة الامتياز التى يتم منها الكثير من السرد ليُفهَم باعتباره خصائص لأسطورة عظيمة للبلاكفيت. ثمة موارد أسطورية خاصة تعمل هنا فى قصة رايزنج ولف تُشتق من الحكايات القديمة، حكايات "الرجل العجوز"، أو "سكارفيس **Scarface**"، أو"امرأة بذيل من الريش" أو "النجم الثابت".

أساطير نابى أو الرجل العجوز وسكارفيس: حكايات السفر، والحلم، والحصول على مساعدة

بالنسبة للبلاكفيت الذين على دراية بأدبهم الشفهى، تقدم قصص "نابى"، أو الرجل العجوز، موارد أسطورية بارزة لأداء خبرات الحياة. "مرت قصص نابى من جيل إلى جيل فى أمة البلاكفيت حتى اليوم. ولكل أسرة تفسير خاص لهذه القصص، لكن فى التحليل الأخير لكل قصة هدف خلقى عام. ربما تعلم قصة درسا أو تثبت قضية؛ وقد تحكى أخرى كيف تحقق جزء معين من الطبيعة" **(Rides at the Door, 1979, p.7)**.

تحكى قصص نابى بأفضل صورة فى سلسلة. وترد القصة الأولى فى مجموعة تسمى "الأحلام". وهى عموما تسير على النحو التالى (سجلها Darnell Davis Rides at the Door, 1979, p.9):

منذ فترة طويلة كان شعب البلاكفيت يعيش بتعاليم نابى، وقد أوضح نابى للشعب أشياء كثيرة جدا. وأعطى نابى أيضًا للهنود الإرادة ليعيشوا بابتكار حيوانات ونباتات وكل المخلوقات الحية لاستخدامهم. وأعطى الشعب طريقة صحيحة ليعيشوا بها، وأوضح لهم أيضًا الطرق الخطأ.

وكان من الهدايا التى قدمها نابى للبلاكفيت القدرة على الحلم. وعلَّم الناس كيف يستخدمون أحلامهم بطريقة جيدة. وكان على الرجال أن يذهبوا إلى الجبال للعثور على أحلامهم. كان عليهم أن يناموا على وسائد من جماجم الجاموس ويحلموا. وحين كانوا يعودون إلى المعسكر، يتبعون النصيحة التى رأوها فى أحلامهم.

وكان الهنود يقدرون أحلامهم ولا يخافون. كانوا يعرفون أن الأحلام يمكن أن تساعد الجميع.

علم نابى الناس كل شىء فى تلك الأيام. والآن نحكى قصصه، كما سمعناها عن شيوخنا.

تشمل القصة الشخصية لرايزنج ولف عن "شعيرته" عناصر أساسية من هذه الأسطورة الأولى لنابى. تضفى هذه الحكاية الأسطورية قيمة عظيمة على "الحلم" باعتباره فعلا فعالا على المستوى الثقافى، وطريقة لتشكيل رابطة بين عالم الطبيعة وعالم الإنسان، واكتساب الشجاعة للاستمرار– كما يقول جاك جلادستون **Gladstone**. إنه طريقة فعالة للوجود فى مكان، طريقة

لجمع الحكمة، طريقة للارتباط بالخصائص الروحية لمكان. وهكذا يمكن لحالة الحلم والنوم أن تزود المرء ببصيرة وطاقة جديدتين. يقع هذا الفعل ضمن الحبكة التقليدية لإمكانية أن "يرحل" شخص، ربما إلى "الجبال"، إلى "حلم" أو يبحث عن رؤى، وهذا "سوف يساعدك". تتمثل حوافز الحلم ببساطة فى أن المرء قد يكون فى حاجة إلى "مساعدة"، ويمكنه أن يصلى، ويكون الحلم طريقة مقبولة ثقافيا لتلبية صلواته. والقضية أن التلبية ليست من صنع المرء، لكنها تُقدَّم أحيانا بصورة غامضة عند البحث عنها، من عدد من الأماكن أو المخلوقات، وتساعد على منحه الشجاعة ليواصل.

التطور الأكثر وضوحا لهذا الخط من الحبكة فى الأدب الشفهى للبلاكفيت هو أسطورة سكارفيس.[1] وفيها، شاب مشوه عليه أن يسافر ليقابل "خالق الشمس"، لتلتئم جراحه ويصبح زوجا مناسبا لشابة جميلة (انظر على سبيل المثال، **Bullchild 1985, pp.325-390**؛ **Schultz & Donaldson 1930, pp.71-76**؛ **Wissler & Duvall 1995 pp.61-66**). وتأخذه رحلاته عبر الجبال العظيمة، بما فيها سبعة أماكن للبحث البصرى، حيث يتعلم سكارفيس كيف يواجه بأفضل صورة تحديات هائلة فى رحلته. وفى النهاية، يصل الشاب إلى مصدر هائل للمياه يتخيل فى البداية أنه لا يستطيع أن يجتازه. ويكاد يستسلم. وفى النهاية، تساعده بجعات كبيرة تأخذه إلى عالم "خالق الشمس" الذى يمحو الندبة التى تشوهه. ويعود، رجلا جديدا، إلى وطنه ليتزوج عروسه الفاضلة الصبورة. إذا كانت حكاية نابى ترسل الناس إلى

---

(١) سكارفيس Scarface: يعنى الاسم حرفيا ندبة الوجه (المترجم).

الأرواح والأماكن لتجد الحكمة الروحية، فإن حكاية سكارفيس تذكِّرهم بـــأن السفر يمكن أن يولِّد قدرات وبصائر جديدة، ومن بينها خلق حياة جديدة عند العودة إلى الوطن.

القصة التى يبدعها رايزنج ولف لمـــستمعه مرصـــعة بمهـــارة بهـــذه الخصائص الأسطورية المحددة وبهذا الشكل. الفعل الأساسى فى القصة، "فى العالم الروحى، فعال ثقافيا لأنه كما يقول، "فى أحلامك يمكن أن تسافر كثيرا حقا" (السطر ٥١). تتحرك الحبكة الأساسية من رغبته فى السفر إلى وطنه، إلى زمنه "فى السحب"، عودة روحية إلى الوطن، لأنه مصدر عظيم للارتياح والروعة بالنسبة له. وبسرد خبراته الشخصية من خلال هـــذه الخـــصائص الأسطورية، حكى رايزنج ولف حكاية شخصية. فعل هذا من خـــلال شـــكل أسطورى لا ينشط الأفعال الفردية وحدها بالإرادة بـــل والأفعـــال الثقافيـــة بالتوجيه الروحى، وليس فقط خطط شخصية بل حبكات ثقافية تقدم المشاكل وتحلها بالطرق التقليدية للبلاكفيت. ونتيجة لهذا تُعاش حياة رايـــزنج ولـــف وتُحكَى ليس فقط طبقا لظروفه وما يملى عليه، لكن أيضا باعتبارهـــا تتبـــع الإرشاد الخلقى لهذا الأستاذ الأسطورى العظيم، نـــابى، وكلماتـــه الحكيمـــة "للأوائل"، حين يكونون فى حاجة "للحصول على قوة روحية".

امرأة بذيل من الريش أو أسطورة النجم الثابت: نقطة امتياز حقيقية للحكى

السفر والحنين للوطن بالطبع حبكة متأصلة بعمق فى الأدب الـــشفهى والمكتوب عند كثير من الشعوب. وقد نتوقع أن بعض حكايات البلاكفيت، إذا

لم نكن نعرف بشكل أفضل، كما كتب مصنِّف لحكايات حمامات الساونا التقليدية: "ربما أخذ بالكامل من الأوديسة" **(Grinnell 1962, pp.xvii)**. ذُكِرتْ أسطورة سكارفيس من قبل إحدى تلك الحكايات، مقدمة شكلا عميقًا للسفر، والمخاطرة الروحية، والتعاليم الخلقية لرحلة من الوطن والعودة إليه ومكانه. وأسطورة امرأة بذيل من الريش مثال آخر.[(١)]

حين كانت المرأة بذيل من الريش شابة نظرتْ، ذات ليلة، إلى النجوم، وحين رأت "نجم الصباح" قالتْ: "أودُّ أن يكون زوجى." بعد ذلك ببعض الوقت، ظهر "نجم الصباح"، بشكل مؤكد تماما، لها واتخذها عروسًا له. وبوصفه ابنا لـ"خالق الشمس" و"نور الليل"، أخذها "نجم الصباح" إلى وطنه، إلى "الأرض العليا". وصارت المرأة، وقد تم الترحيب بها بحرارة، عضوا نشطا فى أسرة "نجم الصباح" وقريته. والمرأة الشابة تحفر لاستخراج اللفت للقرية ذات يوم، لاحظت لفتة هائلة رائعة. وكانت اللفتة التى ذكرتها لها "نور الليل"، وحرَّمت عليها استخراجها. كل يوم تذهب المرأة الشابة لتحفر وتستخرج اللفت، ترى هذه اللفتة وتتشكك فى سبب تحريمها، وقد أغرتها. حدث هذا وتكرر، وكان الإغواء يزيد يوميا. فى النهاية، ذات يوم، لم تعد المرأة الشابة تستطيع مقاومة الإغواء، فاستسلمت وأخرجت اللفتة الهائلة الرائعة. وأخذت تدحرج اللفتة جانبا:

---

(١) بالنسبة للتحليلات التالية أعتمد على نسخ هذه الأسطورة المسجلة فى **Schultz & Donaldson, 1930, pp.76-82**، وفى **Wissler & Duvall, 1995, pp.58-61** (المؤلف).

نظرت المرأة فى ثقب فيها أخذ يكبر؛ لم يكن له قاع؛ كان يمكنها أن ترى من خلاله؛ يمكن أن ترى، أسفل على مسافة بعيدة، الأرض التـــى أتــت منها؛ وديانها وجبالها وبحيراتها وجــداولها، نعــم، ومـــساكن أهلهـــا، فى قاع نهر. جلستْ عند حافة الثقب، ونظرت من خلالها فتــرة طويلـــة، ناظرة إلى معسكر أهلها وأصابها حزن شـــديد (Schultz & Donaldson 1930, pp.79-80).

وقد عرف أنها ستكون غير سعيدة إذا لم تعد إلى أهلها، أقنـــع "خـــالقُ الشمس" "نجمَ الصباح" بضرورة عودة المرأة إلى وطنها، أو تبقى تعيسة إلى الأبد. شفقة عليها، عاد "نجم الصبا؛" وزوجته إلى وطنها، بمباركة من "خالق الشمس"، ومع تعليماته لتمجيده لتعيش هى وأهلها حياة طويلة وسعيدة.

ترتبط هذه الأسطورة بالقصة الشخصية لرايزنج ولف بعـــدة طـــرق. التيمة الأساسية حكاية سفر للانتقال بين العالم الفـــوقى والعـــالم الأرضـــى. الحافز الأوَّلِى للانتقال حنين رومانسى، الحـــافز التـــالى الحنـــين للـــوطن. وبالإضافة إلى ذلك، يوجد توازٍ مهم بين سرد رايزنج ولف وهذه الأسطورة. مثل امرأة بذيل من الريش، كان مسافرًا يريد العودة إلى الوطن (السطر ٧)، وجد نفسه فى السحب ينظر إلى أسفل (الـــسطور ١٤-١٦، ٢٦، ٣٢-٣٣، ٤٥)، ورأى خصائص معينة لوطنه (السطور ٢٧-٣١، ٣٤-٣٧)، وشـــعر بالارتياح بما رأى (السطران ٣٨-٣٩). بالإضافة إلى ذلك، كـــان مـــا رآه مماثلا لما رأته المرأة، خصائص الأرض، الجبال، ومساكن أفراد الأسرة.

ربما الأكثر إثارة على مستوى أنها بنية موازية هو المنظور المقدَّم فى جزء من السرد، النظر من أعلى فى السحابة إلى أسفل. إن الوصف هذا فى الأسطورة، كما قدمناها، يكرر تقريبا ما يقدمه رايزنج ولف. تُكتسَب البصيرة، والمرء يقبع فى سحابة، ينظر إلى وطنه وأهله. البصائر المحتملة- للشعور بالارتياح والدراما متعددة الثقافة- عروض منظورة متماثلة أيضا. فى الاثنين، يلبى الحنين إلى الوطن فورا، لكن المرء يواجَه أيضًا بمعرفة قاسية بكونه محبوسا إلى الأبد بين العوالم.

السرد دراما اجتماعية: بين العوالم، والمقاومة الثقافية، والحماية[١]

إذا كانت الخصائص، والشكل الأسطورى، الفعالة فى سرد رايزنج ولف تقدم روابط بالماضى من خلال أفعال وأخلاق تقليدية، فإن الخصائص الدرامية تقدم روابط تاريخية بالأحداث والعوالم المعاصرة. لا يوجد بمثل هذا الوضوح فى أى مكان، حين يذكر، أن الشعائر "تأخذك إلى هناك"، وهكذا "لا تكون فى الحياة الحديثة". ونكتشف، فى النهاية، أن "هناك" تعنى "فى السحب"، و"فى عالم روحى". وضمنيا، "هنا" تعنى بمعنى معين "فى التيبى هناك"، وعموما "ظهر الشرق".

---

(١) مفهوم الدراما الاجتماعية الذى أستخدمه هنا مدين به لأعمال فيكتور ترنر Turner (١٩٨٠). يفسر المصطلح شكلا ثقافيا من أربع مراحل: انتهاك مبدأ، الأزمات التالية، محاولات للإصلاح، وإعادة التكامل الاجتماعى أو الانشقاق الاجتماعى (قارن Philipsen 1987).

المعانى الثقافية فى المقولات الرمزية التى يستخدمها رايـزنج ولـف ثرية بشكل لافت. كما رأينا، بمساعدة "الشيوخ" و"الشيخ" يقوم بنقلة حرفيـة من بعد غير روحى إلى بعد روحى للوجود. الخيوط المنسوجة فـى حكايـة رحلته موتيفات رمزية، تنقله مكانيا من "ظهر الشرق" إلـى "موطنـه" فـى الغرب. الخيالى هنا عميـق وثـرى أيـضًا، مـن المؤسـسة الأوروبيـة والمستوطنات الأرستقراطية فى الساحل الشرقى إلـى الـسكان الأصـليين وأرض العجائب الطبيعية فى المناطق الغربية. ثمة موتيفة زمنية توحى أيضا بطرق عيش "الحياة الحديثة" مع الموارد "التقليدية". إن اقتـران الموتيفـات الروحية والمكانية والزمنية يخلق تقابلا مبطنا إلى حد ما، لكنه قوى بعمـق بين "عالم الرجل الأبيض" و"عالم البلاكفيت"، بين فساد الحاضر وماض رعوى. وهكذا ينقل التحول المقولات الرمزية من "الحياة الحديثة" إلى "عـالم روحـى" معانى ثقافية كثيفة روحيا ومكانيا وزمنيا. وخلال هذه المصطلحات تبرز تنقلات بين الوجود الروحى وغير الروحى، ووجود مشترك صعب بينهما، الموطن فى المقاطعة وخارج المقاطعة، الأساليب التقليدية والمعاصرة فى الحياة.

المعنى التاريخى لهذا الاحتكاك مع "الرجل الأبـيض"، حـين يحكيـه البلاكفيت، تشير إلى الأمام عادة فى شكل تراجيديا.[1] وكثيرا ما تقابل هـذه

---

(١) أقدم حكاية تاريخية هنا، فى مجال خبرتى، حكاية يلمح إليها البلاكفيت عادة بشكل غير مباشر تماما، إذا ذكرت أصلا. أقدمها هنا لأننى أعتقد أنها أيضا فعالة بشكل غير مباشر فى هذا الحكى، أساسا فى السطر ٣، مع ذكر رايزنج ولف "للحياة الحديثة". تقدم الحكاية التاريخية أيضا حالة لحكى رايزنج ولف وبولشيلد، لأن الأحداث المحكية، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فى التراجيديا، تخلق، جزئيا، الضرورة الحقيقية لوجود هذه القصص (المؤلف).

الحكايات بين يوتوبيا "ما قبل الاحتكاك" وفساد "ما بعد الاحتكاك" مع الانتهاك التالى الذى يتردد صداه فى أزمات هذا اليوم. ومثالا لذلك، تأمل المقطع التالى، لبيرسى بولشيلد (١٩٨٥، ص ٣٩٠)؛ المقطع الختامى فى مجموعته التفصيلية الطويلة للأدب الشفهى عند البلاكفيت:

> **لم يكن لدى السكان الأصليين ما يدفعونه من نفقات. لم نكن نملك ما نشترى بها طعاما؛ لم نشترِ ملابس، ولا أى شىء مما تتطلبه الحياة اليومية. لم نكن نعرف شيئًا عن الإيجار، كانت لدينا بيوتنا المتنقلة، وتسمى التيبى tipis. كنا نسافر ببطء لأننا نمشى إلى حيث نحن ذاهبون، فقط كلابنا الوفية تحمل عنا بعض الأعباء، لكن كل شىء كان رائعًا حتى جلب لنا الأصدقاء البيض طرقهم فى التدمير، أمراضهم، طعامهم الفاسد، الذى لم نستخدمه بعد تماما، والقتل والسلب والنهب، ومكرهم. وقد وضع هذا نهاية لحياتنا التى كانت هادئة ذات يوم، ونحن الآن نصارع لنبقى على قيد الحياة ما تبقى من انقضاض الرجل الأبيض، حيث إنهم لم يتخلوا قط عن محاولاتهم الكاملة للاستيلاء على الأرض. يمكن فقط لنا، السكان الأصليين، أن نصلى لإلهنا "خالق الشمس"، ليخلصنا من هذا الانقضاض الخبيث ونهب أراضينا والآن نهب المياه.**

حين يقابل رايزنج ولف "الحياة الحديثة" بأخرى روحية و"تقليدية"، كما يفعل فى السطر ٣، يجلب هذه الصعوبة ليحكى حبكة قريبة من السطح. يستدعى سرده بشكل موجز إلى حد ما الحكاية التراجيدية التاريخية لبعض أحداث الماضى حين انتهك "الرجل الأبيض" "البلاكفيت"، مع الأزمات الناجمة عن ذلك والمستمرة حتى اليوم. كما يذكِّرنا بيرسى بولشيلد، الحكاية حكاية

تاريخية، نعم، لكن آليات ذلك التاريخ تستمر فى قضايا اليوم، خاصة فيما يتعلق "بالأرض" و"المياه"، مذكرة بطلبات الشركات لحقوق التعدين، وآبار النفط، وانتهاكات المعاهدات المتنوعة. إن مثل هذه المقترحات تدنس "كنيسة رايزنج ولف وتو بيرز والبلاكفيت.

تقدم الخصائص التاريخية للسرد شيئًا آخر أيضًا. كيف يقدم الانتقال بين العوالم الثقافية حكاية خلقية للحياة المعاصرة، وحكاية درامية عن الحياة فى عالمين ثقافيين مختلفين، مقاومة إغراءات عالم الرجل الأبيض والمحافظة على حكمة البلاكفيت. والدراما المتضمنة الأكثر عمقا- لمقاومة المعاصرة والمحافظة- تتكون فى طرح عدة تقلبات سيمنطيقية فعالة في هذا الخطاب. على سبيل المثال، ما يعتبر "حقيقيا" على المستوى الروحى فى المعرفة التقليدية للبلاكفيت (على سبيل المثال، أن يكون المرء فى السحب) يعتبر غالبا غير حقيقى فى معرفة "الرجل الأبيض". الحى روحيا فى المعتقدات التقليدية للبلاكفيت (على سبيل المثال، الأرض، والصخور، والجبال) يراه عادة الرجل الأبيض مادة ميتة. وبينما يفترض كثيرون من البلاكفيت أن عالم الطبيعة وعالم الروحى مترابطان، يرى الرجل الأبيض أنهما منفصلان. والطرق الرئيسية للتعليم والإلهام عند البلاكفيت التقليديين (أى رؤية الأرواح والاستماع لهم فى أماكن الطبيعة) ليست معتادة فى تعليم الرجل الأبيض. كل مسلمة وشكل ثقافى للاتصال فى الحياة التقليدية للبلاكفيت عكستْها وأبطلتها أو حرَّفتْها "الطرق" المعتادة "للرجل الأبيض". يذكِّر رايزنج ولف، ناسجا هذه التقلبات الدرامية فى السرد، البلاكفيت بعدم الخلط بين "الحياة الحديثة"

والطرق التقليدية للبلاكفيت التى يحرسها "الشيوخ". خلال سرده، والأفعال والأحداث الثقافية التى يمجدها ويختفى بها، يمكن أن يكتسب البلاكفيت الشجاعة والحكمة، ويؤكدون الشرعية- والنزعة الخلقية العميقة- لكونهم من البلاكفيت، والعيش بهذه الطريقة فى هذا العالم المعاصر.

الاستنتاج: السرديات خطابات ثقافية

حاولْتُ أن أوضح هنا كيف صيغ نص سردى ببراعة فى خطاب ثقافى للبلاكفيت. بمعنى ما عالجْتُ ذلك النص، ونصوصا أخرى، باعتباره ممارسة للتواصل تستدعى هنا أحداثًا ثقافية من قبيل الشعائر، ومعانى خاصة من قبيل المقولات الرمزية والتقلبات السيمنطيقية، وتفترض كلها خطابا خاصا للبلاكفيت وتبدعه. بهذا المعنى، الخطاب الثقافى فعال فى ممارسات الاتصال التى تنتشر بين شعب، مجموعة نصوص فى سياقات، كل منها أداء مناسب يرتبط بالأحداث والمحادثات الثقافية الجارية، ويبقى لكل منها معنى من خلال مصطلحات وموتيفات وحوافز غير منطوقة ثقافيا. فى هذه العملية، يتم لفت الانتباه إلى حلبة استطرادية محلية، وطرق تشكيلها وحكيها للقصص، تاريخها فى الفعل والعمل. هذا هو عمل الخطاب الثقافى المحلى.

بمعنى آخر، ينبثق منظور هذا الخطاب الثقافى الخاص من نظرية تجريدية للخطاب الثقافى.[١] بتعبير آخر، ثمة منظور عام للبحث فعال فى

---

(١) توجد عدة مناقشات متاحة عن المنظور العام الموجه لهذا البحث (انظر على سبيل المثال، Carbaugh 1996, 1999؛ Philipsen 1987) (المؤلف).

بناء التفسير السابق وضرورى له. يقدم هذا المنظور طريقة عامة للبحث فى الخطابات الثقافية للسرد والهوية. بناء على فرضيات بأن كل سرد نص تعبيرى، وكل نص جزء من نظام اجتماعى لممارسة التواصل، ينبغى أن يتقدم البحث فى كل حالة ليكتشف حقيقة النص السردى. وتعنى معرفة السرديات بهذه الطريقة اجتياز مسار معقد. تظهر عدة أسئلة عن **أوضاع التعبير** و**أشكاله**: ما سياق الحكى وما الشكل الخاص الذى تأخذه السرديات هنا؟ وعن **المعانى** و**أحداث** التواصل: أى خيال رمزى قوى فعال فى سلسلة أكبر وفى أية سلسلة يتم التعبير عنه؟ وعن **أفعال** التواصل و**أدواته** و**قيمه**: ما الفعل الذى ينفَّذ وما مصادر الرسائل التى تُذكَر وتُقدَّر؟ وعن **النُّظُم الثقافية للمعنى**: ما المعانى الأكثر عمقا التى يتم التعبير عنها، وما الفلسفة الثقافية المفترضة بشأن طبيعة شخص (أو ما ينبغى أن تكون عليه)، وما الأفعال التى يمكن (وينبغى) القيام بها، كيف يمكن (وينبغى) للمرء أن يشعر، وكيف يمكن (وينبغى) له أن يقطن فى أماكن؟ الوضع المناسب لبحث هذه الطريقة هو الانهماك بشكل خاص مع الآخرين، فى نظرية الخطاب الثقافى، وطريقة عامة لسماع أشكال سردية خاصة فى تعبيرات ثقافية معينة، وطريقة للاستماع لمواقف، وأشكال، وفى أحداث ومعانى عميقة، وفى أفعال وفلسفات ثقافية للتواصل. فى كل حالة، يسير الشكل السردى فى مساره الخاص، وهو ما ينبغى.

كانت الحيلة العامة الموجهة هنا- فى النص السردى لرايزنج ولف- وضع التحليل فى السياق البراجماتى لأدائه، وكشف العلاقة بين هذا السرد والحدث الذى أُنتِج فيه النص، مما يجعلنا حساسين لمشهد التواصل الخاص

لاستخدامه. وبعد ذلك، تم استكشاف العناصر الخاصة المستخدمة لتجميع السرد. وقد أدى هذا إلى كشف خصائص عديدة للنص نفسه؛ موتيفة معقدة للسفر فى تنقلات روحية ومكانية وزمنية وثقافية، ومجموعة أدوات بنيوية تشمل أسماء أماكن، وخاصية علاقة الفعل، ونحو **grammar** "الواقع"، وحدث احتمالى "للسر". كيف تؤدى هذه العناصر المرتبطة بممارسات وأحداث أخرى مماثلة إلى فحص مجموعة طقوس يتناولها النص، بما فى ذلك التسلسل واستخدامات ثقافية معينة. أخيرا، تم تفسير الموارد الأسطورية والدرامية العميقة التى تتجلى فى شكل النص نفسه، وترتبط بالتيمات الثابتة بشأن حياة البلاكفيت، وطرق حكى تلك القصة خاصة. المسارات العامة متاحة خلال السرديات، نعم، وينبغى أيضا أن نكون قادرين على أن نحس العشب الحلو ووسادة الأرانب على طول الطريق، وخاصة عند رؤيتها من "على السحابة".

فى التحليلات الناتجة عن ذلك، آمل أن تكون قد أوضحتْ طريقة بناء هذا السرد، وهذه النصوص الشفهية، مفاهيم البلاكفيت عن أنفسهم وأفعالهم وظروفهم وتاريخهم. ويتضمن هذا أن اعتبارات السرد تتطلب تحليلا على مستوى الثقافة والاتصال. ولسماع القصص، فى المقام الأول، ينبغى أن نكون مع الراوى بطريقة خاصة. ولفهم القصص المحكية لنا علينا أن نعرف شيئًا عن العالم المحلى الذى تتناوله القصة وتعيد بناءه. إحدى فرضيات أبحاثنا أن نحاول، كما يعبر كيث باسو (١٩٩٠، ص ١٣٦)، "أن نضع تفسيرات مبدئية للعوالم المشكَّلة ثقافيا ونحاول فهم حقيقة العيش فيها".

ولنعرف أكثر إن كان ينبغى على المرء، أن يحكى قصة، وإذا كان ينبغى عليه، كيف يمكن له وكيف ينبغى عليه أن يحكيها. إذا كنا نريد فهم بعض معانى ما يقوله الناس عن أنفسهم، وعالمهم، عن أشيائه وناسه، علينا أن نستفيد من معالجة النصوص السردية باعتبارها موارد للثقافة والاتصال. وبالتالى نسمع فيها تصريحات رمزية منظمة بعمق تُبدَع لتطرح طوارئ الحياة اليومية، وتلبى تحديات الناس فى كشف الطرق وبالتالى توليد الشجاعة للاستمرار.

"سوف تحدث أشياء مثلها"

ورايزنج ولف يتحدث عن "ظهور الأرواح" قال: "إذا كنْتَ تفكر فى الطبيعة يوميا، وتصلى لها يوميا، فسوف تحدث أشياء من هذا القبيل." فى هذا التصريح معرفة ثقافية فعالة، مجموعة من المسلمات الثقافية عن العالم وكونك شخصا فاضلا. وتشمل مسلمات الإيمان، بأن "الأرض" و"الطبيعة" "كنيسة" وأرواح تعيش فى الطبيعة من خلال أشيائها وحيواناتها، ومسلمات عن القيمة حيث يُكتسَب التوجيه الخلقى من التحول، ومن الانتباه إلى عالم الحياة. يمكن أن تكون الطرق المستنتجة للعالم بالغة الغموض، لكن هذا لا يجعلها أقل قوة وثباتا. ذكر رايزنج ولف بالإضافة إلى ذلك أنك كلما استغرقت وقتا أطول للارتباط ببيئتك "كلما فهمْتَ ما يدور حولك بشكل أقوى." إنه يعرف أن هذا يمكن أن يحدث فى أشكال ثقافية متنوعة، من خلال الصلاة والاستماع والشعائر الروحية، التى تقدم بعض طرق الاتصال عند

البلاكفيت من خلال من يمكن أن يفهمه المرء بشكل أفضل، والعيش بطريقة "متوازنة" فى هذا العالم الحديث، والأبعاد الروحية للإيه إن دى[1] المادى فى الاعتبار. وإذا كان عثورنا على الطريق يشمل "أرواحا ترفع عصيا" كما عبَّر تو بيرز، أو الحكمة من "على السحب" كما قال رايزنج ولف، فإن الأمــر لا يختلف بالنسبة "لقوى الغموض" التى يسعى الجميع إلى فهمها. ورغــم كــل شىء، "إذا كان حقيقيا، فإن الناس سوف يأتون إليك... وسوف يجيبون على أسئلتك."

---

(١) لإيه إن دى **AND**: تمثل هذه الحروف إشارة إلى أمور كثيرة، والأرجح، طبقا للسياق أن الإشارة هنا إلى مطار فى جنوب كاليفورنيا، مطار منطقة أندرسون، وتمثل هذه الحروف كود المطار (المترجم).

المـراجـع

Basso, K. (1990). *Western Apache language and culture: Essays in linguistic anthropology.* Tucson, AZ: University of Arizona Press.

Basso, K. (1996). *Wisdom sits in places: Language and landscape among the Western Apache.* Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.

Bauman, R. (1986). *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative.* Cambridge: Cambridge University Press.

Blackfeet Community College. (1997). Old man told the first people how to get spirit power (pp. 1–3). World Wide Web: Montana Sites Page.

Bullchild, P. (1985). *The sun came down: The history of the world as my Blackfeet elders told it.* New York: Harper and Row.

Burke, K. (1945). *A grammar of motives.* New York: Prentice-Hall.

Carbaugh, D. (1983). Oral tradition as spoken culture. In I. Crouch and G. Owen (Eds.), *Proceedings of the seminar on oral traditions* (pp. 17–30). Las Cruces, NM: New Mexico State University Press.

Carbaugh, D. (1996). *Situating selves: The communication of social identity in American scenes.* Albany, NY: State University of New York Press.

Carbaugh, D. (1999). "Just listen": "Listening" and landscape among the Blackfeet, *Western Journal of Communication, 63* [special issue on Spaces], 250–270.

Deloria, V. (1995). *Red earth, white lies: Native Americans and the myth of scientific fact.* New York: Scribner.

Gee, J.P. (1991). A linguistic approach to narrative. *Journal of Narrative and Life History, 1,* 15–39.

Goodall, Jr. H.L. (1996). *Divine signs: Connecting spirit to community.* Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Grinnell, G.B. (1962). *Blackfoot lodge tales: The story of a prairie people.* Lincoln, NB: University of Nebraska Press.

Harrod, H.L. (1992). *Renewing the world: Plains Indian religion and morality.* Tucson, AZ and London: University of Arizona Press.

Hopper, R., & Doany, N. (1989). Telephone openings and conversational universals. *International and Intercultural Communication Annual, 13,* 157–179.

Hymes, D. (1981). *"In vain I tried to tell you": Essays in Native American ethnopoetics.* Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Katriel, T. (1997). *Performing the past: A study of Israeli settlement museums.* Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

Kipp, D.R. (1993). The Blackfeet: A Native American perspective. *Montana Magazine, 119* (June), 4–11.
Labov, W. (1972). The transformation of experience in narrative syntax. In W. Labov (Ed.), *Language in the inner city: Studies in the Black English vernacular* (pp.354–396). Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
Labov, W. (1982). Speech actions and reactions in personal narrative. In D. Tannen (Ed.), *Analyzing discourse: Text and talk* (pp.219–247). Washington DC: Georgetown University Press.
Langellier, K.M. (1989). Personal narratives: Perspectives on theory and research. *Text and Performance Quarterly, 9*, 243–276.
Means, R. (1992). For the world to live "Europe" must die. In R.K. Burke (Ed.), *American public discourse* (pp.54–63). Lanham, ND: University Press of America.
Moerman, M. (1988). *Talking culture: Ethnography and conversation analysis.* Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
Peshkin, A. (1997). *Places of memory: Whiteman's schools and Native American communities.* Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
Philipsen, G. (1987). The prospect for cultural communication. In D.L. Kincaid (Ed.), *Communication theory from Eastern and Western perspectives* (pp.245–254). New York: Academic Press.
Rides at the Door, D.D. (1979). *Napi stories.* Browning, MT: Blackfeet Heritage Program.
Riessman, C.K. (1993). *Narrative analysis.* Newbury Park, CA: Sage.
Schegloff, E. (1986). The routine as achievement. *Human Studies, 9*, 111–151.
Schultz, J.W., & Donaldson, J.L. (1930). *The sun god's children.* Boston, MA: Houghton Mifflin Company.
Sequeira, D. (1994). Speaking in tongues. *Text and Performance Quarterly, 14*, 187–200.
Turner, V. (1980). Social dramas and stories about them. *Critical Inquiry, 7*, 141–168.
Wissler, C., & Duvall, D.C. (Compiler and translator) (1995). *Mythology of the Blackfoot Indians.* Lincoln, NB: University of Nebraska Press.

الفصل السابع

سرديات الهوية القومية بوصفها سرديات جماعة أنماط المعرفة التفسيرية[1]

كارول فليشر فيلدمان

بدأ هذا البحث بلغز. ماذا يجرى فى صناعة القرار القومى الأمريكى وطرق الحديث عنها؟ بدا شئٌ ما خطأً فى النمط القومى للسرد، طريقة مكررة لحكى قصص بدا أنها تصنف كل الأحداث الخاصة بتجريد عام استهلكها بدل أن يلقى الضوء عليها. ماذا كان النمط العام للسرد، من أين أتى، ولماذا انتشر على هذا النحو، لماذا هو استهلاكى إلى هذا الحد، وما المبادئ العامة فى علم النفس، إن وجدت، التى يتضمنها؟ هذه السلسلة من الأسئلة قادتنى إلى سلسلة أسفار طويلة بعيدا عن حلبتى المألوفة- ومن أبرزها التاريخ الأمريكى، ودراسات الثقافة الشعبية، وخاصة أفلام الغرب. وساعدنى كثيرا دارسون أضاءوا بشكل رائع كل هذه المناطق العديدة- ترنر

---

(١) هذا البحث والدراسات المذكورة فيه بدعم من منحة سبنسر **Spencer Grant** لجيروم برنر، "صناعة المعنى فى سياق"، ١٩٩٥-١٩٩٩. وتستحق مساعدة المؤسسة التنويه بامتنان (المؤلف).

Turner (١٩٦٢) عن التخوم الأمريكية، ورايت **Wright** (١٩٧٥) وكويلتى **Cawelti** (١٩٨٤) عن الغرب، وخاصة سلوتكين **Slotkin** (١٩٩٣)، الذى وضعهم معًا أمامى. لكن انشغالى الخاص باستمرار كان بمعرفة هذه المسائل، وهذا ما يتناوله هذا البحث.

أحلل فقط السرديات الأمريكية الخاصة بالهوية القومية، لكننى أتخيل أن السرديات القومية، على الأقل فى هذا القرن، فى أماكن أخرى كانت مماثلة من وجوه معينة. مبدئيا، أفترض أن كل السرديات القومية قصص تعرف الجماعة عادة من حيث إنها (أ) نمطية جدا. (ب) وتؤثر أيضا على شكل السيرة الذاتية الشخصية. (ج) وتتوغل باعتبارها معرفة لتمثل أداة ذهنية لتفسير الأحداث.

فيما يلى أحاول أن أوضح أن هذا الوصف مناسب بالنسبة للسرد القومى الأمريكى، وأثق فى أنه، بقدر ما يصح، سيكون من الصواب أن نعزوه إلى آخرين كثر، لكن، بالطبع، كل سرد قومى مختلف، وسيكون هناك الكثير من الخصائص، ومنها خصائص مهمة، غير مشتركة فى كثير من السرديات القومية. تأمل، على سبيل المثال، أسلوب الزخرفة. ربما يكون لقصص الهوية القومية جنس أدبى مميز، لكن لابد أن يختلف كل جنس أدبى يتم اختياره. ربما نجد تراجيديا فى مكان، وقصة حب فى مكان آخر. بالإضافة إلى ذلك، قد يكون لهذه الاختلافات نتائج مهمة بالنسبة للمسائل الأخرى فى الحالة العامة، وخاصة الجنس الأدبى الخاص ببناء الذات، والنمط المعرفى الخاص للتفسير المطبق عمومًا فى الأمور الحالية.

أبدأ بالحالة العامة، منتقلا إلى دراسة سرد تعريف الجماعة لأقدم مثالا له؛ ثم إلى أنماط قصة الهوية القومية الأمريكية، بشكل عام وخاص. وأخيرًا أتأمل قليلا فى الاختلافات بين سرديات الهوية القومية، بوصفها حالة عامة، من الأنواع الأخرى لقصة تعريف الجماعة.

سرديات الجماعة: جماعات المسرح

من الواضح أن سرديات الجماعة لابد أن تختلف اختلافا كبيرا فى تفاصيل الحبكة، والظروف التاريخية لكل منها مميز بالضرورة، لكن الأقل وضوحًا أنها تختلف غالبًا فى الجنس الأدبى، حتى حين تكون الجماعة قائمة بالطريقة نفسها فى عالم الواقع وفى الركن نفسه منه. فى بحث سابق ذكر برنر وفلدمان (١٩٩٦) دراسة عن فرق المسرح التجريبى فى مدينة نيويورك. كشفت تحليلات المقابلات التى أجرياها اختلافات مذهلة على مستوى الجنس الأدبى بين الجماعات حتى لو تشابهت تماما أوضاعهم فى الواقع. كانت العوامل المشتركة بينها ما يلى: التحقوا جميعا بالجامعة نفسها، وتخرجوا فى السنة نفسها، اجتمعت الجماعات الثلاث كلها على أساس صداقة نشأت فى المدرسة؛ وواجهوا جميعًا المشاكل التى يواجهها المسرح غير التجارى فى نيويورك فيما يتعلق بالمال والمساحة والجمهور. لكن رغم اشتراكهم فى واقع عام، إلا أن سردهم له كان متميزا. حكتْ جماعة، نسميها "طلاب اللاهوت"، قصتها بوصفها **بحثًا**، نوعا من الرومانس. وحكتْ أخرى، نسميها "المتدربين"، قصتها بوصفها **رواية تعليمية**، حكاية عن التطور

الشخصى و"التنشئة". فى طوبولوجيا نورثروب فراى **Frye** (١٩٥٧) للأجناس الأدبية؛ ولم يكن من الممكن أن تكون هاتان الحكايتان أكثر اختلافا: تنتمى الأولى إلى نمط المحاكاة الرفيعة، والثانية إلى نمط المحاكاة المتدنية.(١) طبقا للتمييز الأساسى لفراى، فى المحاكاة الرفيعة بطل متفوق وهو فى جنس الرومانس (وفى الأسطورة إذا كان البطل سماويا)، وفى المحاكاة المتدنية بطل عادى يؤدى إلى ظهور الكوميديا والقصة الواقعية الحديثة. وبالمناسبة، توقع فراى ملاحم قومية ضمن جنس الرومانس، وهى مسألة نعود إليها فيما بعد.

يحكى "طلاب اللاهوت" هذه القصة: "نحن جماعة صغيرة محدودة من الممثلين، مجموعة، نشترك فى التقنية وفى فلسفة مسرحية تعلمناها على يد مؤسس الجماعة واستمرت على يد المخرج. نؤمن بمبادئنا العامة منذ يوم تأسيس الجماعة." لهذا السرد عن التفانى، مجسدا فى سرد غنى بالأحداث فى المكان والزمان، مذاق الرحلات فى مهمة روحية (ناجحة)، قصة **بحث**. وتمثل قصة "المتدربين" مقابلة حادة. إنها قصة جماعة تمكن أعضاؤها، وكانوا فى جماعة بفضل الزمالة، من تحقيق تطور شخصى بوصفهم فنانين، وكانوا جميعا تحت جناح قائدى الجماعة (مخرجين تنفيذيين) اللذين يقدمان لهم الفرص لتحسين أنفسهم واختبارها، رواية تعليمية.

---

(١) طبقا لتقسيم فراى فى "تشريح النقد"، وتشير المحاكاة الرفيعة **high mimetic** إلى الأعمال التراجيدية الكلاسيكية والمحاكاة المتدنية **low mimetic** إلى الأعمال التراجيدية التى تتسم بالانفعال المفرط (المترجم).

ذُهِلْنا باختلافات الجنس الأدبى بين الجماعات. لكن الجماعتين كانتا مؤثرتين. لكن سرد هوية الجماعة **ليس** مجرد تقرير عما **يفعله** الناس، لكن أيضًا عن كيف تفعله، وعن العلاقات بينهم. كانت الجماعات الثلاث كلها تحاول أن تطور مقاربتها الخاصة للمسرح، كل جماعة بطريقتها. كانت أفكارهم مختلفة بشأن المهم فى المسرح، وعن علاقته ببعضه، وكانت جماعة "المتدربين" ذات طابع عائلى جدا. وكانت أهمية العاملين مختلفة نسبيا- نظرية بالنسبة لجماعة "طلاب اللاهوت"، وعلاقات بالنسبة لجماعة "المتدربين". وكان على الجنس الأدبى الذى بنوه أن يأخذ كل هذه المسائل فى الاعتبار إذا كان له أن يؤثر بوصفه نموذجًا تفسيريا للنوع الخاص بهم فيما يتعلق بالخبرة المشتركة، أى النمط المشيد الخاص بهم فيما يتعلق بالمعانى.

الاعتبار الثانى هو العلاقة بين السيرة الذاتية الشخصية وقصة الجماعة. كيف يكون التماثل أو الانسجام المتوقع بينهما؟ أى من الاثنين الأول أو الأساسى أكثر، وبشكل أكثر عمومية، ما العمليات التى تنتقل بها السرديات من الداخل إلى الخارج، أو من الخارج إلى الداخل؟

المسألة ليست أوضح على المستوى النظرى أو الميتانظرى مما هى عليه على المستوى الإمبريقى. ينسب أنطونى كوهين (١٩٩٤) لعلماء الاجتماع الرأى القائل بأن الذوات الفردية مجرد نسخ داخلية للثقافة الاجتماعية، ورأى علماء النفس عكس هذا الرأى، حيث البنية الاجتماعية مجرد إسقاط للحياة الذهنية الخاصة. بينما قد يقلل رأى علماء النفس من أهمية الجماعة باعتبارها حاملا للبنية، ويثير فى الحقيقة سؤالا بشأن محاولة

الأفراد باستمرار وضع قصة عن الذات غير ذاتية[١] قابلة للمشاركة، وربما يبدو الرأى السوسيولوجى أورويلى[٢] بشكل إيجابى. ويمكن أن يثير الارتياب فى أن حكايات الجماعة يمكن أن تستحوذ على عقول الأفراد وتسيطر عليها. وربما تكون هذه هى الحالة أحيانا، لكنها قد تكون الاستثناء، إنها حالة مفزعة، لكنها ليست القاعدة.

لحل لهذه المقولات المتنافسة عن شرعية ميتافيزيقية فريدة يقترح كوهين بناء منظور أكثر رمزية عن حكايات الذات، فى وسط يمكن أن تتقاسمه أنماط الجماعة والأنماط الشخصية، فى وقت واحد. ويصبح الاختلاف الذى لا يمكن اجتيازه بين الالتزامات الأنطولوجية المتنافسة للأفراد أو الجماعات مجرد مشكلة لا تثير الاهتمام، تشبه مشكلة البيضة والدجاجة بشأن قصة تعاد كتابتها مرات كثيرة.

إننا ربما نكتب غالبًا وننقح قصصنا الجماعية والشخصية فى الوقت ذاته. وكانت هذه هى الحال بوضوح بالنسبة لجماعات المسرح التى أجرينا مقابلات معها، لأنه لم تكن هناك جماعات لها وجود سابق على تشكيلها، وقد تشكلت قصص الجماعة فى الوقت ذاته الذى تتشكل فيه حياة كل ممثل بوصفه ممثلا يولد. بالطبع، هناك قدر كبير من المادة الثقافية الخام لكتابة كل منها- المعرفة المسرحية، والأدب، وحتى الأسطورة. وقد قدمت هذه المادة

---

(١) غير ذاتية non-solipsistic: عن solipsism، وهى نظرية فلسفية ترى أنه لا جود إلا للذات (المترجم).

(٢) أورويلى Orwellian: نسبة إلى جورج أورويل Orwell (١٩٠٣-١٩٥٠)، كاتب بريطانى (المترجم).

الثقافية معجما تفسيريا لكل من القصص الجماعية والفردية. وأنارت كل قصة الأخرى، ربما أنارت قصة الجماعة قصة الفرد بإضفاء الصفة الذاتية عليها، وربما أنارت قصة الفرد قصة الجماعة بالإسقاط. على أية حال، ضمن "طلاب اللاهوت"، الذين واصلوا جميعا البحث نفسه معًا، كانت القصص الجماعية والفردية متماثلة بصورة مذهلة، بينما ضمن "المتدربين"، كان النوعان مختلفين تماما مثلما كانت قصة كل فرد مختلفة عن قصص الآخرين برواياتهم التعليمية الشخصية.

كان كل "طلاب اللاهوت" فى البحث ذاته. وقد قصوا حتى خبرة الجماعة بضمير المتكلم الجمع، وبها معجم مشترك بصورة أكبر، وتسلسل حبكة أكثر اتساقا عبر الأعضاء. وليس من المدهش أن يكون لحكاياتهم عن الارتباط بين الفرد والجماعة أساس خلقى. يرى طلاب اللاهوت أن جماعتهم تتبنى مجموعة مبادئ، وهى مبادئهم الشخصية أيضًا. الحدود بين الذات والجماعة ليست مطموسة، لكن الجماعة والأفراد فى انسجام تام. فى المقابل، كان كل فرد فى جماعة "المتدربين" يعمل على إتقان مهارات تمثيلية مختلفة، غالبا بمفرده، وكذلك فى أوقات مختلفة، وبطرق مختلفة. كل ما كانوا يشتركون فيه هو أسرة الرواد (الآباء) والأعضاء (الأبناء) التى سمحت لهم بالنمو، واحتمالية النمو. وحيث رأى معظمهم أن هذه المهمة ناقصة، فقد بقوا متباينين فى نهاية السرد.

لاحظ أن الجنس الأدبى لا يصمِّم الحكى ويؤثر على شكل السيرة الذاتية الفردية فقط، لكنه يضًا بمثابة بنية معرفية للخبرة، وهى النقطة الثالثة

التى أود تناولها بشأن سرديات الجماعة عموما. كما يقول ريكور (١٩٨٥): "قد يُعزى نظام [الحبكة] إلى المخيلة المثمرة التى يكوِّن بالنسبة لها النزعة التخطيطية" (ص ١٩). إن سرديات الجماعة أدوات تكوِّن واقع الجماعة، وتكوِّن، فى الوقت ذاته، طريقة تفكير كل عضو.

طريقة التفكير التى تدعو إليها المعرفة السردية **تفسيرية**. إنها شكل من التفكير ينسب المعنى لخبرات أو أحداث معينة **بوضعها فى نمط سردى**. وبتقديم إطار تفسيرى مشترك لخبرة أعضاء الجماعة، تبدع سرديات هوية الجماعة البيئة التفسيرية للمشاركة فى المعنى.

توجد احتمالات لسرديات تعريف الجماعة بقدر وجود أنواع معبرة عن الانتساب إلى جماعة فى الخبرة البشرية. إن معظم الحيوات فى الحياة الغربية الحديثة يثريها انتساب متعدد للجماعة- للأسرة، للحى، لمجموعة العمل، للأمة، مكتفين بذكر بعض الأمثلة القياسية. يحمل الكثير من هذه الأنواع من الانتساب فى داخله قصة لتعريف الجماعة. يمكن أن يتكرر ظهور حدث معين لشخص مفرد فيما يتعلق بسرديات هوية الجماعات المختلفة، وبتأثيرات متباينة. على سبيل المثال، يمكن أن يكون لترقية فى عمل معانٍ مختلفة فى قصة أسرة واحدة، وقصة مكان عمل المرء. يمكن أن تكون نقطة تحول فى قصة ولا تكون فى الأخرى، أو لحظة مجد فى قصة واغتراب فى الأخرى. تقودنا الأطر السردية المتعددة إلى معانى متعددة، فى آفاق سردية متعددة يمكن منها رؤية الحدث. يمكن أن يكون هذا تقوية وتحريرا، أو إرباكا ببساطة. ومن المحتمل جدا أن يعتمد هذا على مدى

إدراك المرء لأطر القصة التى تُستخدَم، وكيف تتلاءم هذه الأطر ميتا ســرد **meta-narrative** أوسع عن الهوية، وهو أمر خارج مجال هذا البحث.

السرد القومى الأمريكى

السرد القومى الأمريكى، مثل الأنواع الأخرى من قــصص تعريــف الجماعة هو (أ) نمطى. (ب) يؤثر على السيرة الذاتية الشخصية. (ج) يمثــل أساسًا معرفيا للتفسير.

أعود أولا إلى النمط. يسمى تــوم إنجلــردت **Engelhardt** (١٩٩٥) كتابه عن الهوية القومية الأمريكية "**نهاية ثقافة الانتصار**". إنه يرجع نسختنا الأمريكية عن الذات إلى حكاية أسطورية، والآن تتجسد، بطريقة ما، حكايــة أخرى، لكنها تبنى عادة لتتناسب حبكة يسميها حبكة "المنتصر"[1]. يصف هذا السرد سيناريو توضع فيه التحديات وتواجه وتقهر، بضمان خلقــى بنــصر يدمر العدو بحسم دائما. السرد **رومانس** نموذجى فيما يتعلق بالجنس الأدبى: بطل متفوق يواجهه خصم أقوى بكثير، لكنه أدنى خلقيا، حيث تدور معركــة تبلغ الذروة فى النهاية بعد سلسلة مغامرات أقل. وهو، بالإضافة إلى ذلــك، يشترك فى هذه الخاصية الرومانسية: جدلية الأضداد. يقــول فــراى **Frye** (١٩٥٧) إن "الشكل المركزى للرومانس جدلى: يتم تركيز كل شىء علــى نزاع بين البطل وعدوه، وترتبط كل قيم القارئ بقــيم البطــل" (ص ١٨٧).

---

(١) المنتصر **triumphalist**: من **triumphalism**، الاعتقاد بتفوق مبادئ معينة وخصوصا دين أو نظرية سياسية على كل المبادئ الأخرى (المترجم).

تتطلب حبكة المنتصر الغربى ضرورة أن يكسب البطل فى النهاية، مما يؤدى إلى انتقاء جنس فرعى معين من الرومانس: البحث. وهكذا يتشكل السرد الأمريكى بالجنس الأدبى والحبكة. الحبكة مميزة، يسميها إنجلردت (١٩٩٥) حبكة "المنتصر". والجنس الأدبى نوع خاص من الرومانس، بحث.

هذا هو نمط السرد الأمريكى القانونى: الغربى الكلاسيكى. غلاف كتاب إنجلردت مزين بلوحة بوب متوهجة لراعى بقر وحيد يطارد هنديا فى برارى الغرب- لوحة تماثل تماما اللوحات التى زينت غلاف "روايات الدايم"(١) حين ظهر السرد الغربى أول مرة.

الآن على أن أنحرف قليلا لأتحدث عن تاريخ الغرب وتطوره التالى. نعود إلى تأثيرات هذه القصة على السيرة الذاتية الفردية كما يقدمها طلاب الجامعات الأمريكية اليوم، ثم إلى كيفية تأثيرها بوصفها نظامًا معرفيا.

رغم إن "الغرب" يبدو قانونيا اليوم، إلا إنه ظهر حديثا تماما كجنس أدبى شعبى، قرب نهاية القرن الماضى.(٢) ومن المهم أنه كان إنتاجا تجاريا منذ البداية. يرده سلوتكين **Slotkin** (١٩٩٣) إلى رومانس أكثر عمومية: قصة التخومى **frontier**. يلاحظ أن كلا من رومانس التخوم والغرب الشعبى صارا مهمين بعد بداية اختفاء الحقائق التاريخية التى تقف وراءهما. يقول فراى (١٩٥٧) إن الرومانس جنس أدبى لإشباع الرغبة، جنس يحدث فى

---

(١) روايات الدايم **dime novels**: روايات ميلودرامية رخيصة عن الحب والمغامرة، ويعود الاسم إلى سلسلة من الروايات كانت تصدر بهذا الاسم (المترجم).

(٢) أظن أن الإشارة هنا إلى نهاية القرن التاسع عشر وليس العشرين (المترجم).

عصر ذهبى وينظر غالبًا إلى الماضى بشغف، وهكذا فإن التوقيت المـذكور من قبل صحيح فى الحقيقة.

حصل السرد الغربى على دفعة شعبية هائلة من "بفلـو بـل" (ولـيم كودى)،[١] وعرض "الوايلد ويست". وطبقا لـرأى سـلوتكين (١٩٩٣، ص ٦٩-٨٧)، كان وليم كودى رائدا لأعمال كثيرة متنوعة حتى عـام ١٨٦٩، وفى ذلك العام صار مستكشفا شعبيا شهيرا بالنسبة للصيادين المحترمين من الشرق. كتب روايته الأولى فى ١٨٦٩، ومسرحيته الأولى فى ١٨٧١. ونشأ عرض الوايلد ويست من هذا، وبعد سنوات كثيرة من التجوال، فتح معرضا باسم "الوايلد ويست" فى ميدواى **Midway** بالقرب من المعرض الكولـومبى فى شيكاغو، وكان جزءا منه على ما يبدو، فى ١٨٩٣. وكان هناك رعـاة بقر وهنود وجياد فى المعرض، وقد عرضت مسرحيات كـودى مـع هـذه الشخصيات على المسرح. وأصر كودى على أن "الوايلد ويست" لـم يكـن معرضا، بل مكانًا. أو إن معرضه كان جزءًا من الواقـع نفسه. ويلاحـظ سلوتكين أن فكرة أنه كان هناك تقدم من الجامح إلى المنظَّم علـى مـستوى المؤسسات هيمن على مثل هذا التفكير عن الرائـد، مثـل تفكيـر تيـودور روزفلت فى كتابه "**فوز الغرب**"، كان يُمثِّل أيقونيا على الميدواى نفسه. وكان "الوايت سيتى **White City**" نهاية الطريق الطويل، مكانًا لنظـام هـارمونى كامل، بداية "الوايلد ويست".

---

(١) بفلو بل **Buffalo Bill** أو وليم كودى **William Cody** (١٨٤٦-١٩١٧): كاتب وجندى أمريكى حصل على وسام الشرف العسكرى سنة ١٨٧٢ (المترجم).

وكان كودى نفسه شخصية لا تُصدَّق، مربكا ليس فقط فــى منتجاتــه التجارية، لكن حتى في شخصيته، القصصية والحقيقيــة. يكتــب ســلوتكين (١٩٩٣، ص ٧٢) أنه بعد أن حقق كودي نجاحا مسرحيا معينا، وبالتــالى، ومن المحتمل، باعتباره ممثلا للغرب البرى، دُعِى للمشاركة فى المعركة بين السيوكس والشايان الشماليين[١] التى وقعــت فــى ١٨٧٨. متــأخرا نتيجــة انشغالاته المسرحية فى "ظهر الشرق"، وصل متأخرا ووحيدا ووجد نفسه مع هندى منعزل فى وادٍ مفتوح. مرتديا ملابسه المفضلة، ملابس مــن القطيفــة وشرائط؛ ذبح الهندى، ونزع فروة رأسه، وحمل الفروة إلى معسكر الجــيش قائلا إنه "من أخذ أول فروة من أجل كستر".[٢] وبالمناسبة، أخذ معه الفــروة والقصة إلى ظهر الشرق، حيث كانتا بمثابة معرض ومسرحية على المسرح فى "الوايلد ويست". قام كودى بدور "بافلو بل"، "ذبــح" ممــثلا يلعــب دور الهندى، ثم، فى لحظة انتصار التمثيل الدرامى، أثار جمهوره بالقبض على ما يعرفون جميعا أنها فروة **حقيقية** من حدث فعلى موصوف فى المسرحية.

رغم أن "الغرب" لم يصبح سردا شعبيا مهمًا حتى تــسعينيات القــرن التاسع عشر، إلا إن له جذورًا منتشرة في الماضى. في الكتابــة التاريخيــة الشعبية عن التخومى، وفى الأدب الذى يتناول جذورنا التاريخية القوميــة- البحث عن الحرية، حرب الاستقلال ضد الاضطهاد البريطــاني. الكلمــات

---

(١) السيوكس Sioux والشايان الشماليين Northern Cheyenne: من الشعوب الأمريكية الأصلية (المترجم).

(٢) كستر Custer (١٨٣٩-١٨٧٦): أمريكى، وصل إلى رتبة عميد وهو فى الثالثة والعشرين ومات فى إحدى المعارك (المترجم).

المثيرة للشخصيات التاريخية في تلك الأزمنة: "أعطنى الحرية أو أعطني الموت"، قال الأمريكيون في تسعينيات القرن التاسع عشر، وحققوا ما سعوا إليه: خلقتْ استثنائية هذه الأصول وشعبيتها وتفوقها أرضا خصبةً "للغرب" وجنسه الأدبى النموذجى وأنماط الحبكة.

حتى وقت حديث، أى حتى الهزيمة الأمريكية المحيرة فى حرب فيتنام، طبقا لرأى إنجلردت، ثمة شيء ما، كل شيء في الحقيقة، سار بشكل خطأ فيما يتعلق بسرد الهوية الأمريكية. طبقا لرأى إنجلردت، تغذى أيضا ضياع سردنا المميز على مصدر آخر، ألا وهو تفكك المجتمع الأمريكى. فى التعددية الثقافية الجديدة التى بدأت تقريبا في الوقت ذاته، بدأ كثير من الجماعات الأمريكية الفرعية، في جزء من تعريف هويات جماعاتهم الفرعية، الانفصال عن السرد القانوني، أو الانتساب إليه بطرق جديدة متنوعة. تبنته أحيانًا مجموعات معينة لكنها جعلته ملائما لها باعتباره ينتمى لهم بشكل مميز، ولهم فقط. فى حالات أخرى، أخذت علاقة التباعد شكل التماهى مع الهنود بدل التماهى مع رعاة البقر. شعرت النساء أحيانا وشعر السود والآسيويون والمكسيك الأمريكيون والشواذ بأنهم أقرب إلى الضحايا من الأبطال.

انفصلتْ بعض الجماعات عن السرد القانوني المتفوق تماما، على سبيل المثال، لصالح قصة الحب والتسامح حيث تجد القوى القطبية ظاهريا تسوية بالتفاوض يمكن أن يتعايشوا فيها بسلام- رافضة جدلية جنس الرومانس بشأن المتناقضات في الوقت ذاته. لكن حتى حينذاك كانت قصة

رعاة البقر فى الصورة دائمًا، بمثابة طبقة رقيقة. قصة التسامح مثل كلمة "مارتين لوثر كنج" "لي حلم"[1] ضد المتفوق دائما في السياق الأمريكى. كانت ضد الأسطورة التى اكتسبت في النهاية وضعًا أسطوريا خاصا بها، ولم يكن مدهشا أن نسمع صداها يتردد فى كلمات رودنى كنج[2] عن عشية أعمال الشغب فى لوس أنجلوس التى اشتعلت نتيجة وحشية الشرطة التى عانى منها هو نفسه: "ألا يمكن أن نعانى منها جميعًا؟"

فى الوقت ذاته، خضعت "أعمال الغرب"- الروايات، والأفلام خاصة، لتغير موازٍ. يوثق ويل رايت[3] (١٩٧٥) سلسلة تغيرات حولت قصة رعاة البقر التقليدية، أولا إلى قصة انتقام وفيها رغم بقاء راعى البقر رجلا طيبا بشكل أساسى يتصرف مقلدا ما يحدث فى الأفلام الأكثر سوادا. ثم إلى ما يسميه القصة "الانتقالية"، وأخيرا إلى "الغرب" المحترف، حيث البطل راعى بقر محترف (رجل فظ يُستأجَر) قد يحفزه تمامًا الطمع، لكن السمات الأخرى لشخصيته، اجتماعى عادة، يرتبط ارتباطًا وثيقًا بأعضاء جماعته، تبقيه محبوبا بشكل كاف للعمل بطلا بأى مفهوم. وتتمثل التغيرات المتتالية فى تشويش خلقى مطرد لنقاء دوافع البطل الغربى التى تتراوح من الخيِّر تمامًا إلى الأنانى تمامًا، مما يجعله بطلا من نوع أكثر تعقيدًا والتباسًا من الأبطال

---

(١) مارتين لوثر كنج **King** (١٩٢٩-١٩٦٨): زعيم أمريكى بارز. لى حلم: كلمة عامة ألقاها فى ٢٨ أغسطس ١٩٦٣ طالب فيها بالمساواة العرقية ونبذ التمييز العنصرى (المترجم).

(٢) رودنى كنج **King** (١٩٦٥-): أحد ضحايا وحشية البوليس فى أحداث لوس أنجلوس (المترجم).

(٣) ويل رايت **Will Right** (١٩٦٠-): أمريكى، مصمم لألعاب الفيديو (المترجم).

الآخرين غير القصصيين الذين تطوروا فى الفترة ذاتها- من جنود فيتنام إلى الرؤساء.

كيف تحدث مثل هذه التغيرات الشديدة ويبقى البطل عمومًا يؤدى مهتمة بطلا؟ يكمن جزء من الإجابة فى الوضع الأسطورى للغرب، بمعانيه الخالدة الذائعة، وأصداء ماضى الغربيين. ويكمن جزء منها فى البنية النمطية جدا لأسطورة راعى البقر- الوظائف الثابتة لحبكتها عبر مختلف الأجناس الأدبية الفرعية، وثبات جنسها الأدبى. ولأن هناك قدرًا كبيرًا من التداخل بين الوظائف المطلوبة لحبكات الأجناس الأدبية الفرعية، وتشمل على الأقل النهاية الكارثة. بالطريقة نفسها سمحت هذه النمطية الكثيفة للغرب الكلاسيكى باستيعاب الهنود، لكن وأيضا ملاحظى الأرض وملاك السكك الحديد الشرقية، وحتى الوكلاء الفاسدين فيما يتعلق بالقانون، بوصفهم رجالا سيئين دون فقدان التماس مع المعانى الأسطورية الأصلية، تحملت الأسطورة تطورا دالا للأنماط القديمة فى الشخصيات الرئيسية فى مختلف الأجناس الأدبية الفرعية. وربما اعتمد بقاء الأسطورة عليه، مثل السود والبيض فى أمريكا فى وقت سابق، وخاصة طريقتها فى فهم نفسها، منحت طريقة للرماديين باقتحام وعينا القومى بعد فيتنام. لكن الغرب المعاصر، مع كل تشويش فضيلة البطل، لا يزال يحافظ على قطبية الخير والشر مركزية بدرجة كبيرة فى هذه الأسطورة. لا يزال الأبطال رجالا طيبين، حتى رغم عيوبهم. لم تعد قطبية الخير والشر واضحة، لكنها كامنة دائمًا فى النص.

وهكذا بقدر ما رأينا أن السرد القومى الأمريكى بدأ تاريخيا مع ثورتنا التاريخية سعيا للاستقلال. انتصرنا فى ذلك الحدث وأكدنا تميزنا. كانت أمريكا فى تلك الأيام منطقة صغيرة، لكن تم ضم مساحة أكبر بكثير، ووصلت أعداد أكبر من السكان للإقامة فيها. وهكذا بدأ تمدد أمريكا باتجاه المحيط الهادى، خلال المناطق التى كانت برارى- انتقال التخومى. تم تذليل كل جزء جديد من المساحة البرية بالتتابع، وانتصر التقدم الأمريكى عليها وعلى كل أخطارها. كان البطل النمطى فى هذه القصة قويا (حتى أكثر خطورة، لم يكن متحضرا). يجلب الأمريكان، الذين انتصروا على الخواء، الحضارة الأمريكية- الأمان والنظام والكنائس والمدارس، إلى مساحة خاوية خطيرة.

تغذت قصة التطور على قصة التخوم التى تغذت على "الغرب"، ونثرت نمطها الأساسى جانبيا إلى أجناس أدبية فرعية مثل قصص بنكرتون،[١] وما يسمى قصة "المخبر الثائر الشديد". وخلال هذا الانتشار، يعاد حكى القصة مرات ومرات. قصة لا نملُّ قط من سماعها. واستخدم القالب النمطى نفسه لرواياتها: المجموعة نفسها من وظائف الحبكة، الجدلية نفسها بين الخير والشر، والبطل القوى (والطيب) نفسه، والبناء نفسه للمغامرات الصغيرة التى تؤدى إلى المواجهات العنيفة نفسها فى النهاية المنتصرة دائما، والجنس الأدبى الرومانسى نفسه- البحث. وكانت البنية المعرفية التفسيرية التى يشترك فيها كل الأمريكيين، وشكَّلتْ إطارا للحوار القومى بشأن

---

(١) بنكرتون Pinkerton (١٨١٩-١٨٨٤): مخبر أمريكى من مواليد اسكتلندا (المترجم).

الأحداث المدنية. ثم قذفتنا إلى حرب فيتنام، ومهما تكن الأسباب، رفض مجموعة كبيرة من أمريكيين شباب غالبا اعتبار معارك تلك الحرب خيرا ضد الشر، أو تمدُّنًا ضد الهمجية، أو اعتبار تورطنا هناك تقدما. لم تكن الحرب بحثا، كانت عنفا غير مبرر، حقيرا. وكان هذا الرفض للقصة الأسطورية القومية على الأقل فى أهمية رفض المخطط نفسه. وبالإضافة إلى ذلك، بعد أن خسرنا، توقف الأمريكيون كلهم اعتبار تلك الحرب انتصارًا. هزت أول خسارة حقيقية لنا ارتباط الجميع بسرد الانتصار الذي كنا نحكيه مرارا وتكرارا. لكن بم استبدلناه؟

ذكرت قصة حديثة فى نيويورك تايمز انتحار مراهق فى بلدة "بيير"، بولاية "داكوتا الجنوبية"، ومضت لتشرح عددا كبيرا من حالات انتحار المراهقين فى البلدة نفسها، وفى عدة أماكن أخرى متباعدة ومختلفة. وكان من الطبيعى عقد مقابلات للنظر فى الأسباب، وقد برزت عدة عوامل، لكن بقيت الحيرة. اقترح تقرير فى النيويورك تايمز (١٩٩٨) أن المشكلة ربما كانت نتيجة نقص فى سرد جماعى قانونى. "وفى وسط ولاية نصف سهلية، نصف جبلية، تبدو بيير غير متأكدة مما إن كانت 'مايبرى' [بلدة صغيرة محبوبة فى عرض تليفزيونى جماهيرى] أخرى أو 'غربًا قديما' آخر". وذكر أن التفسير للقس "تشارلى وارتون"، قسيس الشرطة، وقيل إنه أضاف: "وصلْتَ إلى هذه النقطة، تريد أن تكتشف ما يمكن أن تتهمه. صدقنى، لقد بحثْتُ." ومن الواضح أن الأنماط المعرفية التى يمكن أن تعطى معنى للحيوات والأحداث مشتركة على نطاق واسع، لكل من يعرف الغرب البرى وقصص

المايبرى. مفهوم وارتون أن هؤلاء المراهقين يعانون لأنهم لا يستطيعون ببساطة أن يقرروا تبنى بعض السرد المعروف باعتباره سردهم، ومن ثم يبقون بلا سرد. ويوجد هذا ضمنيا فى رأيه أنه دون قصة يستخدمونها، تكون حيواتهم بلا معنى.

تاريخيا، كان للسرد القانونى للهوية القومية الأمريكية صدى قوى مع سرديات السيرة الذاتية للهوية الفردية. ولا ينبغى لهذا أن يثير دهشتنا حيث إننا نتوقع مع جنس البحث الانصهار بين الجماعة والذات كما رأينا فى مسرح الجماعة الذى دعوناه "طلاب اللاهوت". ملنا إلى التماهى مع راعى بقر يقهر الآخر الغريب- عمليا، فى حيوات الاحتراف، حتى فى الحياة الخاصة فى التعامل مع الضعف والمرض والموت. بدلا من ذلك، نحاربه. حيث يجب التغلب على مصائبنا، لا أن نعانى منها، لم يأسرنا مصيرنا أيضًا. لكن الأمور تغيرت، سواء فى الطبيعة التجريبية للحياة الأمريكية أو فى السرد فقط، ويزداد خاصة عدد الشباب، الذين هم بالمناسبة، أبناء الجيل الذى كان شابا فى أواخر تسعينيات القرن العشرين، الذين يرفضون اعتبار هذه القصة القومية الخاصة قصة حيواتهم. مع نهاية جنس البحث جاءت أيضا نهاية انصهار قصة الذات وقصة الجماعة الأقدم.

جمعنا مقابلات عن الهوية الأمريكية مع دارسين فى جامعة نيويورك. أشار كل منهم تقريبًا إلى هوة بين الكيفية التى **ينبغى** أن يرى بها الأمور بوصفه أمريكيا (بانتصار) والكيفية التى يراها بها فعليا. وعبر كثير منهم عن الانزعاج من تبنى سرد المتفوق الأمريكى باعتباره سردهم. وذكر حتى أحد

الطلبة "جون واين"[١] فى إشارة إلى الأمريكى الذى ليس هو. ويبقى أنه كان من المدهش أن يرفض "الغرب" تماما وبوعى، ويمكن للمرء أن يتساءل عن السبب. ربما لأن الاختيار وقع على طالب جامعى فى نيويورك فى مجموعة غير عادية، أعنى أولئك الأبناء الذين لا يستطيعون التـواؤم مـع الحكايـة القانونية الأمريكية.

يقدم الناس المختلفون أسبابا مختلفة لكونهم ليسوا أمـريكيين بـشكل نموذجى. يشير كثيرون إلى الاختلافات العرقية، أو إلى هوية الشاذ، أو إلى القيم التى تؤثر فى قصصهم أكثر كما تؤثر الاختلافات العرقية فى الآخرين لتجعلهم غرباء. وكان أحد الحلول مقاومة الإيحاء بأن كونهم أمريكيين جزءٌ من هويتهم (أو، بالمناسبة، أن الرئيس يمثلهم، أو حتى ينبغـى أن يمـثلهم). والحل الآخر تعريـف حقيقـة الأمريكـى بطريقـة جديـدة: الأمريكيـون أناس لهم أسرة.

وهكذا، يبدو أن قصة الهوية القومية الجديدة تنبثق ضمن هذه الجماعة من الشباب على الأقل. الجنس الأدبى والحبكة، فى الحكاية التى يحكونهـا، أدنى ما يمكن. إنهم يصورون مأزقا يشعرون أنهم تورطوا فيه فى ومـضة مرحلة البلوغ. ربما ينبغى ألا يكون هذا مدهشا، حيث إننا نعرف من عملنـا السابق (**Feldman et al. 1993**) أن المـأزق شـكل نمـوذجى لتفـسيرات المراهقة، خاصة فى قصص البلوغ.

---

(١) جون واين" **John Wayen** (١٩٠٧-١٩٧٩): ممثل مخرج ومنتج أمريكى (المترجم).

يمكن أن أقدم ملاحظات أولية بشأن المأزق الجديد الذى حل مكان حكاية المتفوق بالنسبة لهذه المجموعة من طلبة الجامعة. ورغم تركيز المقابلة بالكامل على الهوية الأمريكية، وجدنا تأكيدًا معجميا على الحياة الشخصية (**الأسرة، المنزل، البيت**، الخ) بقدر ما وجدنا فى كلمات ذات محتوى يرتبط بالحكومة (**حكومة، سياسة، قوة**). تتمثل نسختهم عن كونهم أمريكيين فى العيش فى منزل مع أسرة، وفى مسألة أعود إليها فى لحظة. ووجدنا تكرارا مرتفعا لكلمة "**الاختلاف**" وكلمة "**النمطية**"، على عكس ثورنديك **Thorndike** ولورج **Lorge** (١٩٤٤). ومع أن الغرب الأمريكى لا يخصهم، إلا إنه مهيمن فى تصورهم لأمريكا من حولهم، يطلب منهم الانسجام، وربما حتى يدفعهم إلى الانسجام. وهذا يشكل مأزقهم: مسارات متباعدة تؤدى إلى الانسجام والثروة، من ناحية، أو إلى الاستقلال والمعنى من الناحية الأخرى. ويمثل المعرض للخطر فى هذه الورطة دهشة كبرى: إذا نجح الشبان فى أن تكون لهم أسرة (زوج، أطفال، منزل) حين يكبرون. يمكن أن يؤدى التعامل الخطأ مع الأمر إلى عزلة المرء، ويوجد هذا الخطر فى المسارين. الانسجام يجلب المال للأسرة، لكن الأسرة قد تتنافر مع مهنة، وبمعنى معين، مع الأنانية التى تتطلبها المهنة. إن كون المرء غير منسجم يهدد النجاح ببساطة، ومن ثم الوسيلة المالية لتكوين أسرة.

إذا كان كون المرء أمريكيا يعنى أن تكون له أسرة ومنزل، فمن الواضح أن سرد الهوية الأمريكية فى مرحلة انتقالية. فى بعض المناطق، وأجيال معينة، ربما لا يزال للغرب الكلاسيكى أبعاده الأسطورية. لكن بين بعض الناس، يمثل بطل الغرب الكلاسيكى قصة عن شخص آخر. إلى حد

ما، ربما هذه هى الحالة دائما، لأنه ربما كان هناك دائما كثير من قـصص الهوية الأمريكية، تبعت بعضَها تغيراتٌ فى الجنس الأدبى الغربى نفسه بعـد أن تطور عن الشكل الكلاسيكى. ومن المؤكد أن العاجزين والفقراء لا يمكنهم التماهى مع البطل راعى البقر الكلاسيكى. أو حين تماهوا، ربما رأوا معنى القصة بشكل مختلف، مثلا بتأكيد أكبر على جلب العدل إلـى عـالم ظـالم. ويبقى هناك شيء مميز بشأن النكهة القانونية المهيمنة التى تُدرَك فى هـذه القصة حتى اليوم. أو ربما حتى بشكل أكبر خاصة اليوم. وتتجلى فى خوف شبابنا من عدم الانسجام معها. هل الحالة الأمريكية مختلفة عـن الهويـات القومية الأخرى فى فرديتها؟ لا أعرف.

أخيرًا، يشير ماتيو **Matthew** (١٩٩٨)، متناولا الحالة الغريبة للسرد القومى الأمريكى اليوم، إلى أن سردنا قصة النصر **الكامـل**. بحلـول عـام ١٩٩٨، رغم حرب فيتنام، صارت أمريكا القوة الكبرى الوحيدة فى العـالم، على ما يبدو هازمة، أحيانا طوعا أو كرها، كل مصائبها. الحاجة إلى سـرد جديد نتيجة أيضا لهذا جزئيا؛ متذكرين أن البحث الذى تناولناه كفـاح ضـد الاختلافات، ولا علاقة له بأزمنة ما بعد التفوق.

سمات السرد القومى

الغرب سرد قومى ضمن أنواع كثيرة. ماذا نتعلم من تلك الحالة بشأن الحالة الأكثر عمومية؟ ماذا نتوقع من السرديات القومية بوصفها مجموعـةً؟ أود أن أصحح الآن وأتناول كيف نتوقع من السرديات القومية أن تكـون نموذج الحالة الأكثر عمومية لقصة تعريف الجماعة. إن السرد القومى مـن

أوجه كثيرة نموذج من قصة تعريف الجماعة، ناهيك عن بنيتها النمطية (وحتى فى أنماطه الخاصة: وقد رأينا بالفعل حتى جماعة من جماعات التمثيل بوصفها نوعا من جنس 'البحث' وهو نوع من جنس الرومانس بوصفه من أدب الغرب). إن كل السرديات القومية هى بطريقة ما عن القوة، حتى حين تكون، كما فى حالة بعض البلاد الصغيرة (مثل الدنمرك، انظر **Borish 1991**)، عن غياب القوة. حين تكون عن القوة العظمى، فإن هذا بلا شك يؤثر على مجال الأجناس الأدبية المناسبة. تميل قصص الهوية القومية، كما يلاحظ فراى، إلى أن تكون رومانسيات. لكنها لا تحتاج بالطبع إلى أن تكون متعلقة بالنصر، خاصة حين تنتهى بالهزيمة بدلا من النصر.

إذا كان فراى (١٩٥٧) مصيبا فى أن جنس الرومانس نموذج من القصص القومية، نموذج مهم، وليس مميزا على الإطلاق، فقد تكون سمة القصص القومية جنسها الأدبى. إن مثل هذه السرديات القومية من قبيل القصة الصربية عن جرح قديم يصرخ طلبا للثأر، أو القصة النازية عن شعب متفوق فى صراع الحياة أو الموت لمحو المتسللين الغرباء الأدنى ربما تكون رومانسيات. نمط حبكتها المتفوقة أكثر تميزا، لكنها موجودة أيضًا فى أنواع أخرى من السرديات- على سبيل المثال، فى المعارك ضد جرح أو علة. وحتى اتحاد جنس الرومانس وحبكة المتفوق لا يبدو أنها تميز قصص الهوية القومية عن القصص الأخرى.

وهكذا، يبدو أن هناك الكثير مما هو مشترك بين السرديات القومية وسرديات الجماعة فيما يتعلق بالأنواع الأخرى. لتميُّز السرديات القومية

علاقة بمقدار تميز الأمم أكبر من علاقة الأمـــم بطبيعـــة ســـردياتها- قـــوة شرطتها. إن معظم قصص الجماعة، وخاصة قصص جماعات العمل، تسير غير مسلحة. الجماعات القومية، لديها قوة قهرية لا تشاركها فيها الجماعات الأخرى- البوليس والمحاكم والسجون والجنود والبنادق. وهذه القوة تعطـــى سرديات الجماعات القوميـــة مـــا ســـماه دوركهـــايم **Durkheim** (١٩٦٨) "الخروج والتقييد"، لنوع معين له القدرة على إحداث الدمار.

نتحول الآن إلى تمثُّل السرديات القومية فى السيرة الذاتيـــة الفرديـــة وصناعة الذات. إن السرديات القومية، بوضوح، أكثـــر شـــبها بالـــسرديات الجماعية الأخرى فى أنها بمثابة ناقلات لتعريفات الذات. ومثل الـــسرديات الجماعية الأخرى، تتنوع، ويؤدى بعضها إلى تماهٍ أكثر بين الذات والجماعة، وتؤدى الأخرى إلى تماه أقل. لكن القوة القهرية للدول القومية لابد أن تـــؤثر على الطريقة التى تعتبر بها السرديات القومية قصصًا للـــذات. أولا، تأمـــل الانصهار والبعد بين الفرد والجماعة. إن قوة شرطة الأمـــم، حتـــى الأمـــم الضعيفة، لا تزال قوية بالنسبة للفرد فى داخلها. ويمكن أن يؤدى هذا إلـــى تفاعلات مبالغ فيها، سواء كانت انصهارا- مما يؤدى إلى أن يقبل الـــشعب القصة القومية بشكل غير نقدى باعتبارها قصتهم، أو تمردا. بالإضافة إلـــى ذلك، إن بعض السرديات القومية، مثل الكثير من القصص الدينية، سواء لأن القوة السياسية تساندها أو لأسباب أخرى، لها نكهة يمكن أن توصف بأنهـــا "إرشادية". يمكنها ألا تخبرنا فقط بحقيقتنا، وبما كنا عليه، لكنها تخبرنا أيضا بما ينبغى أن نكون عليه. رأيْنا ذلك في مقابلاتنـــا مـــع طـــلاب الجامعـــات

الأمريكية، الذين رفضوا نزعة التفوق، واصفين سرد المتفوق بأنه يـضغط عليهم للتكيف معه والاندماج فيه أو ينبذونه باعتباره آخر غريبا. وهكذا سواء اعتبرنا سردياتنا القومية سردياتنا الخاصة أو لم نعتبرها، فإنها تكتب قـصة عنا جميعا، نحن الذين نشكل أمة. إنها جزء مما نتفاعل معه.

يبدو لي أن نزعة التفوق كبحت بشكل ضار المصادر الأخرى للقـوة فى الحياة السياسية الأمريكية. لقد قدمت بالتأكيد غطاء لأسلوبنا القومى غير التفاوضى فى حل الاختلافات مع الأمم الأخرى. فى العلاقات الدولية، كـان من السهل جعل مواقف التعالى، غير القابلة للتفاوض، وحتـى الابتزازيـة مقبولة بجعلها مناسبة للصورة التى تحظى بالكثير من الإعجـاب، صـورة البطل الوحيد الصامت، المسلح بشكل كبير. لكن داخليا أيضا، هزم راعـى البقر (وقهر) الجانب التعاونى للحياة المدنية الأمريكيـة. يخبرنـا أسـلوب تحريات "كينيث ستار"، كبير هيئة المحلفين فى قضية الرئيس كلينتون سـنة ١٩٩٨، أنه لا يوجد أحد آمنٌ ممن هم على قيد الحياة من نزعة التفـوق، إذا لم يكن الرئيس نفسه آمنًا منها.

إذا كان المواطنون لا يزالون يستخدمون السرد الكلاسـيكى نموذجًـا معرفيا للتفسير، فينبغى أن يكون الرئيس قد دفعته هذه الأحـداث إلـى دور الرجل السيئ. لكنه لم يكنْ. ربما لم يعبر الشعب الأمريكى، بشعبيته العاليـة المستمرة، فقط عن نضج جديد بشأن النشاط الجنسى الخاص الذى يشار إليه غالبا، لكن عن رفض لرؤيته فى هذا الـدور فـى قـصة يعرفهـا جيـدا.

وللقيام بذلك، كان على الشعب أن يرفض القصة برمتها، نظرا لأن هذا هو ما تؤدى إليه.

لكن دون نمط سردى جديد، يكون تفسير الأحداث صعبا، مشوشا، مشتتا، والأهم أنه يكون غير مشترك. وهذا ما أعتقد أننا نراه اليوم (تاريخ الكتابة أكتوبر ١٩٩٨)، وخاصة فى الحاجة إلى مناقشة هذه الأحداث مرات ومرات. إننا نحاول العثور على معناها، ونحاول أثناء ذلك أن نجد إطارًا سرديا يجعلنا نفعل ذلك فى خطابنا القومى. وهو ما نفعله كلنا معًا. وبالنسبة لهذه الأحداث المدنية المهمة، تكون المحادثة مع الآخرين مهمة للجميع. إن التطورات الجديدة فى قصتنا القومية قيد المناقشة لبعض الأسباب نفسها التى شاركنا "الغربى" فيها، لأننا كلنا تقريبا نريد أن نكون جزءا من وسط اجتماعى مشترك[١] وحوارى حين يتعلق الأمر بشىء مهم للذات بقدر أهمية الهوية القومية.

إذا وضعنا فى الاعتبار قدرة الدول على **تفعيل** قصتهم بإذن أو دون إذن من الآخرين، فسوف يكون هناك سؤال مهم بشأن الكيفية التى نقيم بها السرديات القومية. وكان زيمرمان **Zimmermann** (١٩٩٦) أول لاحظ، من كثير من الدارسين، الدور المهم للسرد القومى أو صناعة الأسطورة فى حرب البوسنة. أزيل الغبار عن جرح تاريخ قديم، وبدأ يحكى ويحكى من

---

(١) مشترك **intersubjective**: مصطلح فى الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع يصف حالة بين الذاتية والموضوعية، حالة يشعر بها شخص ويشاركه فيها آخرون (المترجم).

جديد باعتباره نقطة التحول فى قصة هوية قومية صربية جديدة. بمجــرد أن حققت هذه القصة احتمالية تاريخية، ربما بدت الأحداث الناتجة ضــرورية، وحتى صحيحة. تلازمنا القصص القومية عــن الإبــادة الجماعيــة بقوتهــا الخارقة. ويمكنها، أحيانا، أن تقود شعبا يبدو عاديا إلى العثور على معنى فى أفعال بربرية لا توصف، وأن يبررها. ومن الواضح أن السرديات القوميــة تقودنا إلى نتائج مفزعة لا تقودنا إليها قصص الجماعات العادية. لكن كــل قصص الجماعات تثير، بعد إجراء التعديلات اللازمة، أســئلة مهمــة عــن التقييم. إن بعض قصص جماعات العمل ينبغى أن تكون أفضل من غيرهــا ليس فقط نتيجة بقاء الجماعة على قيد الحياة، ولكن أيضا نتيجة أسلوب حياة أعضاء الجماعات. باستخدام كلمة "أسلوب" لا أريد أن أسمَ بأنه أمــر تافــه. على العكس، إن المرء هو الذى يستحق اهتماما جادا ونحن نتأمــل المكــان المهم للثقافات المشتركة فى العالم الحديث، لكننى لا أستطيع أن أتناولها هنا.

الخــلاصــة

ماذا نتعلم إذًا من دراسات السرد التى تتناول مشاكل الهوية القومية فى عالم اليوم؟ ربما نرى الاحتمالات الخمسة التالية: (١) يمكن مقاربة سرديات الهوية القومية باعتبارها حالة خاصة لقصة تعريف الجماعة. (٢) يمكــن أن تكون قصص تعريف الجماعة نمطية بشكل كبير، لها جنس أدبى مميز وبنية حبكة، بحيث يستطيع كل أفراد الجماعة أن يحكوا قصة جماعتهم بالطريقــة نفسها إلى حد بعيد. (٣) إن سرديات الهوية القومية حالة خاصة من قــصة

تعريف الجماعة بفضل خروجها المميز وتقييدها، وهى نابعة من قوة بوليس الأمم. (٤) بالضبط كما تضفى عضوية الجماعة معنى على الحيوات الفردية، لقصص تعريف الجماعة تأثير على قصص الذات- أى على السير الذاتية الفردية لأعضاء الجماعة. وحين يتماهى الأعضاء بقوة مع جماعة، ربما يتم التعبير عن السير الذاتية للعضو بالشكل السردى نفسه لقصة الجماعة. (٥) لا توجد أنماط سرديات تعريف الجماعة، ومنها الأجناس الأدبية، فى القصص وحدها، لكنها أيضًا جزء من الأداة المعرفية للأعضاء. إن الطريقة التى يؤدون بها وظائفهم المعرفية بمثابة أطر تفسيرية تحدد المعنى الذى يمكن أن يرتبط بالأحداث. عمومًا، تسهل سرديات تعريف الجماعة التفسير، أو تسمح بإضفاء معنى على أحداث معينة، بتقديم سياق خاص مشترك فيها وبه تتخذ معنى محددا.

المــراجــع

Borish, S. (1991). *The land of the living.* Nevada City, CA: Blue Dolphin Publishing Co.

Bruner, J., & Feldman, C. (1996). Group narrative as a cultural context of autobiography. In D. Rubin (ed.) *Remembering our past: Studies in autobiographical memory.* Cambridge: Cambridge University Press.

Cawelti, J. (1984). *The six gun mystique.* Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press.

Cohen, A. (1994). *Self consciousness: An alternative anthropology of identity.* London: Routledge.

Engelhardt, T. (1995). *The end of victory culture.* New York: Basic Books.

Feldman, C., Bruner, J., Kalmar, D., & Renderer, B. (1994). Plot, plight, and dramatism: Interpretation at three ages. In W. Overton & D. Palermo (Eds.), *The nature and ontogenesis of meaning.* Hillsdale, NJ: Erlbaum. Also (1993) *Human Development, 36,* 327–342.

Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism: Four essays.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Matthews, T. J. (1998). Personal communication.

New York Times, April 5, 1998, National Section, p. 1 et seq.

Ricœur, P. (1985). *Time and narrative. Vol. 2.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Slotkin, R. (1993). *Gunfighter nation: The myth of the frontier in twentieth-century America.* New York: Harper Perennial.

Thorndike, E., & Lorge, I. (1944). *The teacher's word book of 30,000 words.* New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University.

Turner, F. J. (1962; earlier editions 1926 and 1947). *The frontier in American history.* New York: Henry Holt and Co.

Wright, W. (1975). *Six guns and society: A structural study of the western.* Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.

Zimmermann, W. (1996). *Origins of a catastrophe: Yugoslavia and its destroyers.* New York: Times Books.

الفصل الثامن

"أنت موسوم"
سرطان الثدى، والوشم والأداء السردى للهوية

كريستان م. لنجلير[١]

[وشومي] تحكى قصتى؛ إنها رسوم توضيحية لأسطورتى الشخصية. تمنحنى الشعور بالقوة وفى الوقت ذاته تذكرنى بموتى.

Michelle Delio (1994, p. 13)

"ريا"، سيدة متزوجة، أمريكية من أصول فرنسية، لديها ثلاثة أطفال، فى أوائل الأربعينيات من عمرها، أصيبت بسرطان الثدى منذ عشر سنوات وفى الثانية والثلاثين من عمرها.[٢] أصيبت بسرطان الثدى مرتين، فى المرة

---

(١) أشكر ريا لأنها أهدتنى قصتها وأشكرها على مناقشاتنا المستمرة أثناء هذا البحث. وقد قدمت سوزان بيل **Bell** نقدا رائعا وعميقا للمخطوطة. كما أعترف بالجميل أيضا لمساهمات **Narrative Study Group, Cambridge, MA**، وخاصة **Elliot Mishler and Catherine Kohler Reissman** (المؤلفة).

(٢) أستخدم الاسم الحقيقى للراوية بناء على طلبها. الأمريكيون الفرنسيون، نتيجة هجرات عديدة من كندا الفرنسية، يشكلون أكبر جماعة عرقية فى "ميين". وتبلغ تقديرات سكان "ميين" من أب، على الأقل، من أصول فرنسية بين ربع السكان وثلثهم (المؤلفة).

الأولى تم استئصال الورم مع علاج إشعاعى وفى الثانية، بعد أربع سنوات، تم استئصال الثدى. وبعد استئصال الثدى ثلاث سنوات وشمت ريا ندبتها بتصميم لزهور فيكتورية مضغوطة. قرب نهاية المقابلة الثانية، من مقابلتين تتبعت فيهما تاريخ خبرتها، تقول ريا: "أنت موسوم" لتصف "هالة" الإصابة بسرطان الثدى. يقبض تعبير "أنت موسوم" على اللوح الممسوح لسرطان الثدى المكتوب على جسد ريا: علامات سرطان الثدى، المكونة من طبقات، ندبة استئصال الثدى والوشوم، كل نقش مكتوب بشكل مبهم، وممحو بشكل ناقص، ولا يزال مرئيا على الورق/ البشرة. من الداخل إلى السطح، من الورم إلى الوشم، هذه الطبقات النصية للمعانى مختومة بكل معنى الكلمة على جسد ريا. ومثل أجساد النساء فى كل مكان، هذا الجسد الموشوم موضع صراع على المعانى.

فى الولايات المتحدة يصيب سرطان الثدى الآن سيدة من كل ثمانى نساء فى حياتهن؛ ماتت نتيجة له ٤٦٠٠٠ سيدة فى ١٩٩٤ (**American Cancer Society 1997**). ويعتبر أرثر كليمان **Kleinman** (١٩٨٨) سرطان الثدى "علة موسومة ثقافيا، رمزا اجتماعيا سائدا، بمجرد أن يطبق على شخص يفسد هويته الفردية بشكل جذرى ولا يكون من السهل إزالته" (ص ٢٢). علاجات سرطان الثدى، ويشار لها أحيانا بالثلاثية جرح/حرق/سم (جراحة، إشعاع، علاج كيميائى) صادم وكثيرا ما يكون مشوِّهًا، مصدر إضافى للوصمة، وكثيرا ما يكون مرئيا تماما وتحديا لصورة الجسم

والأنوثة.[1] وهكذا تكون خبرة سرطان الثدى إخـلالا بيولوجيـا بالتكامـل الجسدى والعاطفى، يهدد بالموت، ويسم حيوات النساء ويغيـر إحـساسهن بالهوية الشخصية والاجتماعية. يؤكد أرثر فرانك **Frank** (١٩٩٥) أن العلة نداء للقصص: يحتاج الجسم إلى صوت يسلبه المرض والعلة. تروى راوية القصة الجريحة قصة الجسم من **خلال** الجسم.

فى حكى النساء لقصصهن يرتبن الأحداث ويشيدن ما تعنيـه خبـرة سرطان الثدى لهن وللآخرين المهمين فى سرديات شخـصية (**Bury 1992؛ Garro 1994؛ Riessman 1990؛ Williams 1984**). يـسمى كلينمـان **Kleinman** (١٩٨٨) هذه القصص سرديات العلة، مفرقا بين **المرض**، وحدة تشخيصية يشفرها الخطاب الطبى، و**العلة**، كيف تدرك المريضة المـرض، وتستجيب له، وتتعايش معه فـى علاقتهـا بـالآخرين: الأسـرة والـشبكة الاجتماعية. يميز ميشلر **Mishler** (١٩٨٤) وبـل **Bell** (١٩٨٨) بـصورة مماثلة صوت الطب من صوت عالم الحياة. يسمى يـونج **Young** (١٩٨٩) السرد مقاطعة الذات المجسدة فى عالم الطب. وطبقا لفرانك (١٩٩٥)، تسترد راوية القصة الجريحة القدرة على حكى قـصتها، وتحـتفظ بهـا، مقاومـة الاستسلام السردى للملف الطبى باعتباره القصة الرسمية للعلة.

---

(١) ينسب تعبير جرح/حرق/سم للدكتورة سوزان لف **Love**، جراحة ثدى ومؤلفة كتابين عن سرطان الثدى، لكن يستدعيه بشكل خاص المرضى والنشطون. انظر **Altman (1996, 169)** (المؤلفة).

تُصممّ معانى العلة من صور ورموز متاحة ثقافيا، ومن اللغة الشخصية للأفراد والعائلات أيضًا (Barnard 1995). تكشف السرديات الشخصية طريقة معايشة العلة والاستجابة لها، محددة العلاقات بين الجسد والذات والمجتمع. فى سرد ريا، يصبح الوشم علامة قوية، واسِمًا الجسدَ الاجتماعى بأهمية، وواسمًا فى الوقت ذاته الجسد الفيزيائى بتصميم وتغيير (Kapchan 1993). يجسد الوشم الثقافة على حدود البشرة بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع ، بين الذات والعالم (Young 1993). يكتب روبن **Rubin** (١٩٨٨، ص ١٤) أن فى أشكال الوشم الثابتة "آثار مثل تلك المحاولات تصل إلى نوع من تراكم السيرة- بديناميكية تراكمية تمثل اللوح الممسوح لخبرات قوية تعرِّف الشخص المتطور." يقدم الوشم أيضا وعدا بسرد.

سرد وشم ريا جزء من كيان أكبر لمقابلات مع ناجيات من سرطان الثدى طلب منهن أن يصفن خبراتهن بالعلة.[(١)] اختيرت مقابلتها للتحليل بسبب القوة السردية التى يمنحها جرحها متعدد الطبقات، وأهميتها النظرية، ومعانيها الشخصية للراوية. إنها تؤكد أن "الوشم كان الخطوة الكبرى" فى استجابتها لسرطان الثدى، "شىء استباقى يجب القيام به"، و"مخاطرة": "لستُ

---

(١) ريا واحدة من بين ١٧ سيدة طلبنا منهن أنا وكلير سوليفان قصصا عن سرطان الثدى فى مشروع بحث فى جامعة "مبين". استمرت المقابلات المفتوحة من ساعة إلى اثنتين وربما أكثر. حكت المشاركات قصصهن بتوجيه وتشجيع بسيطين. بالنسبة لتحليلات سرديات المقابلات، انظر **Langellier and Sullivan (1998)**، و **Sullivan (1997)** (المؤلفة).

الشُّجاعَة التى تفعله، أعرف، ورغم ذلك فعلْتُه". فى هذا المقال أحلل قـصة وشم ريا باعتباره أداء سرديا ينبثق من عدم القدرة بسبب الإصابة بالسرطان وفى **الوشم** فى العلاج الإشعاعى إلى القدرة الفعالة فى الوشم على ندبة ثديها المستأصل. يحول أداء وشم ريا معانى جسدها الموسوم بالنسبة لها فى الوقت الذي يَنْتهِكُ فيه الخطاباتِ الثقافيةَ للوشم وسرطان الثدى. أناقش أيضا الأهمية النظرية لمقاربة الهوية باعتبارها صراع أداء على معانى الخبرة بوصـفها خطابات تبحر بالجسد والجسد يلوذ بالخطاب (**Young 1993**).

إحيــاء الوشــم

الوشم، على عكس الملابس والشعر والمكياج والأنماط الأخرى مـن زينة الجسد، الأنماط المؤقتة التى يمكن تغييرها، أكثر ديمومة وقوة، مستدعيا استجابة عميقة من المشاهدين، فتنة ممزوجة بمـرض، وحتـى باشـمئزاز (**Rubin 1988؛ Sanders 1989**). للوشم، بوصفه شكلا من التغير الجـسدى الثابت، تاريخ طويل ومتنوع ثقافيا.[١] تمتع الوشم، فـى جـذوره الـشرقية القديمة، بمركزية اجتماعية، حاملا ارتباطات سحرية ودينية بالقوى الوقائيـة والعلاجية وأيضًا علامات على منزلة اجتماعية مرتفعة. لكن معانى الوشـم فى الغرب كانت سلبية أساسا، توضع مع البدائى والمضاد للمجتمع والوثنى.

(١) يمكن إزالة الوشوم، ببعض التكلفة المالية وببعض الألم، بواسطة أطباء الجلدية أو جراحى التجميل من خلال التقشير الكيميائى وكشط الجلد والجراحة بالليزر. الاختيار الأخير ليس سهلا أو متاحا على مستوى العالم (المؤلفة).

وحُرِّم فى القرن الثالث باعتباره انتهاكا لصنع الرب. وحرمته المسيحية مرة أخرى من القرن الثامن حتى القرن العاشر باعتباره شعوذة وتشويهًا للجسم الذى خُلِق على صورة الرب.[١] ورغم أن الوشم اكتسب قبولا قصيرا بين النخبة الأمريكية فى أواخر القرن التاسع عشر، فقدْ انحدرت سمعته بحلول عشرينيات القرن العشرين، واعتبر بشكل مطرد سوقيا وبربريا وتابو- عرضًا مرئيًّا للانحراف النفسى أو الاجتماعى لحامله. وبحلول منتصف القرن العشرين رسخت بقوة ممارسة الوشم باعتباره انحرافا وحقارة فى الطبقة الوسطى، العقل العام: "وكزة رمزية فى العين موجهة إلى من يحترمون القانون، ويعملون بجدية، ويميلون للأسرة، ومستقرين" (**Sanders 1989, p.19**).[٢] وتشمل الارتباطات النمطية والواصمة والمهمشين ومنعدمى الأصول والخطرين، على سبيل المثال، البحارة السكارى، والغرباء فى العروض الجانبية للكرنفالات، وعصابات الشباب، والأشرار، وأفراد العصابات التى تستخدم الموتسيكلات، وبين النساء، المتسولات والعاهرات.

وشهدت الفترة المعاصرة، بداية من منتصف ستينيات القرن العشرين، إحياء للوشم يحول جدل أنصاره المعانى السلبية والسيئة للوشم. تحاول هذه الممارسة للوشم أن تحرك ارتباطات الوشم من حرفة بلا قيمة عموما إلى

---

(١) سفر اللاويين **Leviticus** ١٩: ٢٨: "ولا تجرحوا أجسادكم لميت. وكتابة وسم لا تجعلوا فيكم." (المؤلفة).

(٢) فى سياق الضغط الدينى وانتشار التهاب الكبد، صار رسم الوشم غير قانونى أو قاصرا على من تجاوز سن ٢١ فى ٣٢ ولاية بحلول عام ١٩٦٢؛ أصدر أكثر من ٤٧ مدينة، بما فيها المناطق الخمس التابعة لمدينة نيويورك، قوانين محلية ضد الوشم (**Krakow 1994**) (المؤلفة).

شكل من أشكال الفن شرعى جزئيا، وتفصل فى الوقت ذاته الوشم عن صورة التابو الفاسدة (Sanders 1989).[1] يصهر الفن، بوصفه شكلا من فن الجسد، فن الأداء مع جماليات اليابان والثقافات القَبَلِيَّة الجديدة[2]، فن القصة العلمية الخيالية، وفن البورتريه والانطباعية التجريدية. كل وشم جديد عمل فنى "حى" تماما (Lautman 1994). يؤكد أنصاره على جماليات الوشم، ومهارة الابتكار، والتدريب الأكاديمى لفنانيه، ومعرفة زبائنه. يتضمن الوشم الجديد انشقاقا مثل تفرد الجسد المزخرَف وما يميز شخصيته وما يلائمه. وصاحب إحياءَ الوشم تنظيمُ اتحاد الواشمين المحترفين، وقد تشكل لطرح الاهتمامات بصورة الوشم، والممارسات الفنية، والصحة، والعادات الصحية (Krakow 1994).

تصف الدراسة الإثنوجرافية لكلينتون ساندرز Sanders (١٩٨٩)، "**مواءمة الجسد: فن الوشم وثقافته**"، فناني الوشم الجدد، والزبائن الجدد، والممارسات الجديدة المعاصرة. على سبيل المثال، "ينتمى إلى خلفية اقتصادية اجتماعية أعلى من الموشوم التقليدى، الزبون الجديد عادة له دخل أكبر، يؤكد على الوظيفة الزخرفية/ الجمالية للوشم أكثر مما يؤكد على

---

(١) توضح عناوين الكتب الحديثة هذا التحول السيميوطيقى: **The New Tattoo (Lautman 1994)، Skin Shows: The Art of Tattoo (Wrobleski 1989)، Tattoo: The Exotic Art of Skin Decoration (Delio 1994)، The Punk and New-tribal Body Art (Wojcik 1995)**. انظر أيضا دورية **Tattoo Art International** (المؤلفة).

(٢) القبلية الجديدة **neo-tribal**: أيديولوجيا ترى أن البشر تطوروا ليعيشوا فى مجتمع قبلى ومن الطبيعى أن يشكلوا شبكات اجتماعية تشكل قبائل جديدة (المترجم).

وظيفته الارتباطية ذات المرجعية الذاتية، ويشارك اهتمام فنان الوشم في إنتاج الصورة المصممة خصيصًا، الصورة الخلاقة والمبتكرة بصورة فريدة" (ص ٢٩).[١] في مقابل فرضيات المرض والانحراف التي أسست الدراسات السابقة للوشم، يعرض ساندرز الوشم باعتباره شكلا عاديا له معنى رمزي ينجم عن الزخرفة الدائمة للجسد بمعاني اجتماعية، مؤكدة للذات، وربما تكون "صحية" وتحافظ على ارتباطاتها بغير التقليدي. ويبرهن على أن اختيار وسم الجسد بوشم يغير خبرة المرء بالذات الفيزيائية، وله إمكانية كبيرة على تغيير التفاعل الاجتماعي.

يجعل الوشمُ الجسدَ نصًّا؛ تعبر حرفيا عن استعارة فوكو عن الجسد باعتباره سطحًا تنقش عليه أنماط الدلالة الثقافية. الجسم الموشوم بوصفه موضعا للزينة هو في الوقت ذاته موضع للصراع على المعاني، بما في ذلك ثنائيات من قبيل الذكورة والأنوثة، والعام والخاص، والصحة والمرض، والمتحضر والبدائي، والثقافي والطبيعي. طرف من الثنائية، مرتبط بالذكر، غير موسوم؛ الضد، طرف الأنثى، موسوم باعتباره أقل، ومنحرفا، وناقصا.

---

(١) "أنصار الوشمِ الجدد مثقفون، متسقون، وليسوا أغرب من أي شخص آخر يمكن أن تقابله- لقد قابلتهم حيث إنهم يمثلون كل سمة من سمات المجتمع، من الميكانيكيين والندل إلى الأطباء والمحامين" (**Lautman 1994, p.7**)؛ "يزداد قبول الوشم في هذه الأيام بشكل مطرد؛ ليس هناك 'نوع' واحد من الأشخاص يمكن أن يوشم على جسمه، ليست هناك حواجز للجنس أو العمر أو الطبقة في وضع الوشم" (**Delio 1994, p.7**). "ثمة تحولات ديموجرافية كبرى جلبت عددًا أكبر من الزبائن من الإناث والأكبر سنا عموما، والأفضل تعليما، والأكثر ثراء والأكثر رقيا من الناحية الفنية" (**Rubin 1988, p.235**).

وهكذا تكون مشاركة الرجال والنساء فى الوشم مختلفة وغير متساوية (Mifflin 1997). فى الغرب، توشم أجساد الرجال أكثر مما توشم أجساد النساء؛ وبالنسبة للرجال، ارتبط الوشم غالبا بهوية ذكورية متمردة، طقس رجولى للمرور يفصل الفرد عن القيود المعيارية للمجتمع. فى المقابل، "فقط يكون للنساء وجود بأن يوسمن فيما يتعلق بالذكر غير الموسوم، وجود جزئى لا محالة: أن أكون 'امرأة'ولـيس 'أنـا'" (Mascia-Lees & Sharp 1992, p.154). يوحى الوشم فى سياق نوعى بأن أجساد النساء بمثابة طقس للتحكم الذكورى: "إنه المعيار ومن ثم يستحيل وسمه؛ ويسمها باعتبارها الآخر" (Phelan 1993, p.5). فى خطوة نقدية أخرى، تعيد شيرى موراجا Moraga (١٩٨٣) كتابة الجسد الأنثوى العام بخصائص specifics العرق (شيكانو)[1]، والطبقة (الطبقة العاملة/ الفقيرة) والنشاط الجنسى (السحاق)، مبرهنة على أن هذا الجسد الأنثوى يمثل الطرف الوسيط المثير للخلاف بين ثقافة الأنجلو عن الذكر/ المهيمن وثقافة الشيكانو/ الإثنية عن الذكر/ التابع.

وهكذا يمثل الوشم للمرأة إشكالية خاصة، وهو معقد، نظرا لأنها لا تستطيع الهروب من الوسم مقارنة بالذكر غير الموسوم، نظرًا للارتباطات المصاحبة المعقدة لنوعها مع العرق والإثنية والطبقة والنشاط الجنسى، ونظرًا للطرق التى يُحكَم بها جسد الأنثى ويثار الخلاف حوله. كما تؤكد إريس ماريون يونج Young (١٩٩٠، ص ١١) "يرتبط اضطهاد النساء

---

(١) شيكانو Chicano: ما يتعلق بالأمريكيين المكسيكيين أو ثقافتهم (المترجم).

بأجسادنا تماما، لأن الثقافة البطريركية تضفى على أجساد النساء معانى متنوعة وتخضعها لكثير من أشكال التحكم". تستدعى هذه المناقشة الوظيفة التاريخية للوشم باعتباره شكلا من أشكال التحكم والتهذيب والعقاب الاجتماعى، على سبيل المثال، وشم العبيد فى روما، والمساجين فى معسكرات الاعتقال، والمجرمين. فى المقابل، تعتبر الثقافة الجديدة الوشم "تأكيدا أساسيا للسيطرة" (**Lautman, p.8**)؛ "يسم الواشمون أجسادهم برموز يتعذر إزالتها لما يروا أنه حقيقتهم" (**Sanders 1989, p.61**). فى عملية مواءمة الجسد أو تمييزه، تنفصل المرأة رمزيا عن الأفراد، أو الجماعات، الذين يمارسون التحكم على اختياراتها.

يوحى هذا الملخص الموجز للوشم المعاصر بالتحدى السردى الذى تواجهه ريا. من ناحية، تجتمع النقوش الثقافية والتاريخية للخطاب حيث سرطان الثدى، وندبة استئصال الثدى، والوشم باعتبارها طبقات واصمة تسم "هوية فاسدة" (**Goffman 1963**) على جسد موسوم سلبيا، باعتباره أنثويا وإثنيا. من الناحية الأخرى، يمكن اعتبار وشم ريا فعلا شخصيا صحيا للعودة بجسدها بعيدا عما أتلفه المرض والجراحة الباترة وأيضا بعيدا عن الخطابات الثقافية من قبيل النوع والطبقة والإثنية والصحة، التى تعرِّف هويتها بمصطلحات سلبية. فى أدائها السردى تسعى إلى إعادة تعريف نفسها والوشم بنقل استراتيجى للمعانى المتناقضة لجسدها الموسوم بشكل متعدد. كل من الوشم والسرد أداءان خطران، موضعان للخطر والاحتمال.

السرد أداءً

تستلزم مقاربة السرد باعتباره أداء مناقشتين بشأن براجماتية ممارسة السرد (**Hopkins 1995؛ Langellier 1999**). ترى ماريا ماكلين **Maclean** (١٩٨٨) أن حكى السرد الشخصى- "أحكى لك قصة عما حدث لى"- يعزز الخبرة ويعقد عقدًا سرديا متبادلا بين الراوى والمستمع. بشكل دال، يستهل هذا العقد السردى "وهو 'فعل' و'تشريع'، عملا وتمثيلا لعمل" (ص ٧٢).

أولا: يشير الأداء السردى، باعتباره تشريعا، تمثيلا لعمل، إلى تعزيز الخبرة، كيف يُنجَز السرد "بما يفوق محتواه المرجعى ويتجاوزه" (**Bauman 1977, 1986**). ويزيد التعزيز عبر خصائص الأداء التى تقوى الخبرة، ومن بينها التفاصيل السردية، والخطاب التقريرى، والتوازى، وإغراء المستمع، والخصائص البارالغوية،[١] والإيماءات (**Bauman 1977؛ Fine 1984**). يكشف تعزيز الخبرة فى حكى القصة الاعتماد الجذرى المتبادل للحدث المروى ("ما حدث لى": القصة؛ أحداث الماضى؛ المحكى) والحدث السردى ("لأحكِ لك": الأحداث فى الفعل الحالى للحكى) (**Bauman 1986, pp.2-6**). فى هذا الترابط الجذرى، يأخذ الراوى الخبرة (الحدث المروى) ويجعلها خبرة من يستمعون للقصة (الحدث السردى) فى تشريع الأداء.

ثانيا: يشير الأداء أيضا، بوصفه فعلا وعملا، إلى الطبيعة التكوينية للسرد، كيف يشكل الواقع والهوية. فى هذا المعنى الثانى للأداء، أو بشكل أكثر تحديدا، عملية الأداء، يحدد السرد المكان الذى يتم فيه التعبير عن

---

(١) البارالغوية **paralinguistics**: مصطلح يشير إلى العناصر غير اللفظية فى التواصل، التى تستخدم لتعديل المعنى ونقل المشاعر (المترجم).

الاجتماعى، وبناؤه والصراع عليه (Butler 1990؛ Parker & Sedgewick 1995؛ Twigg 1992). الواقع، "ما حدث لى"، مجسد ومثير للخلاف لأن حكى قصة معينة بطريقة معينة تمنح امتيازا لا محالة لاهتمامات معينة (خبرة ومعانى، حقائق وهويات) على طرق أخرى. فى هذا التشريع، يتكون الراوى والمستمع نفسيهما ("لأحكِ لك قصة")، المشاركان اللذان تُشيِّد ذاتيتهما بتكافل القصة المؤداة والعلاقات الاجتماعية التى تنغمس فيها: علاقات النوع والطبقة والعرق والنشاط الجنسى والجغرافيا والدين والتعبيرات الأخرى عن الهوية. يمنح أداء السرد شكلا لهذه العلاقات الاجتماعية، ولأن هذه العلاقات متعددة، ومتعددة الدلالة، ومترابطة بشكل معقد، ومتضادة، فإنه لا يفعل هذا إلا بطرق عارضة وغير مستقرة.

قد يكون التفاعل السردى المتبادل بين الراوى والمستمع تعاونيا و/أو تنافسيا. لا يرتبط مثل هذا التفاعل، أو الصراع، بالراوى الفرد أو المستمع وحده فقط، لكنه يلتصق أيضًا بتمثيل القوى الجمعية والمؤسسية للخطاب. تذكِّرنا كريستينا منيستر Minister (١٩٩١) بأن مقابلة السرد أداء عام دائما من أجل "جمهور شبحى" تتجاوز المُحاوِرة. بالنسبة لريا، يشمل "الجمهور الشبحى" مهنة الطب والنساء الأخريات المصابات بسرطان الثدى أو اللائى يحتمل إصابتهن به. ويضيف فرانك Frank (١٩٩٥، ص ٥٤-٥٦) أن "القصص **تصلح** الضرر الذى أحدثته العلة فى إحساس السيدة بمكانها فى الحياة"، وهكذا تكون القصة التى تحكى للآخرين قصة تحكى للذات فى الوقت نفسه، متاحة للذات- **هناك**- للحكى. ويساهم الجمهور المتعدد المجسد فى

عقد السرد لقصة الوشم- الذات، والمحاوِرة، والآخرون الغائبون- في الصراع الاستطرادى على معانى سرطان الثدى والوشم.

وهكذا يشير أداء السرد إلى موضع الصراع على الهوية الشخصية والاجتماعية بدلا من الإشارة إلى أفعال لذات لها جوهر ثابت أو متسق أو مستقر أو نهائى يمثل أصل الخبرة أو يكملها (**Smith 1994**). من منظور الأداء وعملية الأداء، لا يكون تحليل السرد سيمنطيقيا فقط، ينخرط فى تفسير المعانى؛ يجب أن يكون براجماتيا أيضا: يحلل الصراع على معانى حكى القصة بطريقة معينة وظروفه ونتائجه. وتضع عملية الأداء السرد فى سياق سياسة الخطاب، أى شبكات مؤسسية لعلاقات القوى، على سبيل المثال، الطب، والدين والقانون ووسائل الإعلام والأسرة.[١] إن السرد بوصفه حدثا أدائيا موضعيًّا مميزٌ ومجسَّدٌ ومادى- تُحكَى قصة الجسد عبر الجسد مما يجعل النزاع الثقافى ملموساً (**Langellier 1999**). الهوية صراع أدائى، وأحلل هنا هذا الصراع على معانى جسد ريا الموسوم بسرطان الثدى واستئصال الثدى والوشم باعتباره أداء لعمل وتشريعا لأداء.

يستغرق سرد وشم ريا مقابلتين، يفصل بينهما سبعة عشر شهرًا. فى الأولى، وقد أجراه زميل فى البحث فى أوائل ١٩٩٤، تحكى ريا قصة موجزة عن كيف "يتم وشمك" تحضيرا للإشعاع بعد استئصال الورم من

(١) يكتب **Weedon** (١٩٨٧، ص ١٠٨) "لا معنى للجسد أو الأفكار أو المشاعر خارج التعبير الاستطرادى، لكن الطرق التى يكوِّن بها الخطاب عقول الأفراد وأجسادهم هى دائما جزء من شبكة أوسع لعلاقات القوى، بأسس مؤسسية عادة." (المؤلفة).

ثديها. قرب انتهاء هذه المقابلة، ذكرتْ بإيجاز رغبتها فى وشم ندبة استئصال الثدى. بعد ذلك، بعد أن سمعْتُ أنا وزميلى أنها وضعت الوشم، أجريْتُ المقابلة الثانية فى صيف ١٩٩٥. يوجز التذييل المقابلة الثانية، ذاكرا أجزاءها الأربعة الرئيسية وموضحا الانتقال بين "القصص الصغيرة" عن أحداث معينة فى الماضى والسرد الأكبر للوشم المتعلق بالخبرة الحالية برمتها.[١]

النمط فى سرد وشم ريا فيما يتعلق بالحركة اللولبية من المحادثة إلى القصة إلى المحادثة إلى القصة يشبه أداء "القص المغزلى" الذى حددته لنجلير وبترسون (١٩٩٢) بين راويات القصص. وقد وجهت الأسئلة التالية انتقائى للمقتطفات: متى تنتقل ريا من المحادثة لتحكى قصة فى سرد المقابلة عموما وماذا "تفعل" القصص فيما يتعلق بالهوية السردية؟ انتقيْتُ قصة على الأقل من كل جزء من الأجزاء الرئيسية فى السرد، مدوِّنةً خمس قصص لتحليل دقيق لخصائص الأداء والاستراتيجيات الأدائية.[٢] متبعة بل **Bell** (١٩٨٨)

---

(١) للتوضيح أستخدم "قصة " للإشارة إلى المقتطفات، وأحتفظ بكلمة "سرد" للمقابلة كلها. تلبى القصص المقتطفة المعايير المرجعية والتقييمية التى وضعها لابوف لسرد الخبرة الشخصية. تحتفظ "القصة" أيضا بخاصية لابوف فيما يتعلق بأحداث الماضى المروية فى كل مقتطف، رغم أننى فى تأكيدى على خصائص الأداء، لا أحلل بنية لابوف. انظر أيضا لابوف (١٩٧٢) (المؤلفة).

(٢) تدوينى مصمم للإيحاء بخصائص الأداء وليس لتوثيقها. حافظْتُ على التكرار، والبدايات الخطأ، والوقفات الذاتية فى الحديث، لكننى حاولْتُ أيضًا أن أشجع على الفهم و"الشعور" بالحكى. يعكس التقسيم إيقاعات المتحدثة ووحدات المعنى. تدل فواصل السطور على توقفات قصيرة. ويشير الرمز / إلى أن السطر التالى يستمر دون توقف. يتم تحديد التوقفات الطويلة بفترة مسبوقة بفراغ. الكلمات التى يتم التأكيد عليها (ارتفاع فى الصوت) تحتها خط. يشير الرمز ^ أو ^^ إلى ارتفاع فى النبرة؛=

أضع روابط تفسيرية بين القصص لتوضيح الصراع الأدائـــى للهويـــة فـــى السرد. وأعتمد أيضا، فى التحليل، على السمات الأخـــرى لـــسرد المقابلـــة، وخاصة الجزء الرابع التقييمى للمقابلة (الـــذى لا يحتـــوى علـــى "قـــصص أصغر")، للإشارات التفسيرية والمقارنـــة، دون محاولـــة تفـــسير المقابلـــة فى مجملها.

قصة وشم الإشعاع

تحكى ريا، لمدة تسع دقائق تقريبا فى المقابلة الأولى معها (التى أجريـــت قبل وشم موضع استئصال الثدى)، محنة الإشعاع بعـــد استئـــصال الـــورم. الإشعاع علاج موضعى للسرطان، يعطى على مدى عـــدة أســـابيع بجهـــاز "معجل خَطِّى". ويسبق العلاج جلسة تخطيط ومحاكاة تؤخذ أثناءها المقاييس وأشعة أكس التقنية لحساب زوايا الإشعاع. يشير الوشم فى هذه القصة إلـــى الإجراء الطبى الذى يسم الجسد– ثدى ريا بعد استئصال الـــورم– لوضـــع

= ويشير الرمز _ إلى انخفاض فى النبرة. وتشير الواصلة [–] إلى قطع فجائى فى الصوت، توقف ذاتى غالبا أو تحول فى اتجاه التفكير؛ ويشير الرمز : إلى إطالة فى الصوت. حين تفصل الراوية كلمة بألفاظ سريعة، أضع قبل هذه الكلمة الرمز *. حيث تأخذ الراوية أنفاسا مسموعة بشكل مميز عند نقط معينة، وقد ميزْتها بالحرفين **hh**، **hh*** (شهيق) أو **hh*** (زفير). تشير العلامة **[tk]** إلى فرقعة بسيطة باللسان أو مصمصة الشفتين، وضعت أيضا بعض الأوصاف الاعتراضية لخصائص الصوت أو الإيماءات. كلام المجاورة وضحكها موضوع بين قوسين.

تبقى مسألة كيفية التدوين لتحليل الأداء مسألة مربكة. للاطلاع على بعض البدائل انظر **Madison (1993)**، **Fine (1984)**، **Riessman (1993)**.

الجهاز بالشكل المناسب.[١] وسبقت القصة تيمة لكيف "تبدو" علتها "ثقافيـــا"، أى وضعها فى إثنيتها الأمريكية الفرنسية، وبتصريحات خاصة عن "محاولة أن تكون متينة جدا، وقوية جدا" و"عزل نفسى".

حين تذهبين للعلاج بالإشعاع

إنها إنها خبرة مرهقة لأنك hh

تُثبَّتين إلى طاولة و

لا يمكنك أن تتحركى لمدة ساعتين وقد-

أنت أنت آ um ^^ تعرضين للستايروفوم

يعرضونك لكميات من الستايروفوم

وعليك أن تبقى ساكنة و . آ

يوشمونك:

وكان ذلك شيء آخر، على ما أظن، لأن

آ الوشم بالنسبة للكاثوليك

يعنى الذهاب إلى الجحيم؟..

وهكذا فإن أمرا دينيا سيكون آ

كان على أن أجتاز حقيقة أن عندى أربع نقط صغيرة للوشم hh

وحين كبرْتُ كان الوضع كذلك/

---

(١) للاطلاع على وصف أكمل لعملية الإشعاع، انظر **Love (1990, pp.299-311)** (المؤلفة).

الناس الذين وسموا أجسادهم وا-
كانوا أبناء الشيطان/
وكان عليك أن تذهبى إلى الجحيم ومن ثم كان علىَّ أن – hh
ولم يكن هناك حديث عن ذلك، كما تعرف،
يأتون فجأة
وبمعنى ما يبدو أن "هذا وشم"/
وأنهم جميعا سيوشمونك و/
وكنتُ مثل "حسنا، هناك جواز مرورى إلى الجحيم"
موقف، كما تعرفين
كنْتُ أشعر بذلك لكننى عرفْتُ الأفضل
لأنه كان مثل أمر دينى.

الإشعاع "خبرة مرهقة" تتخذ من الراوية موضوعا وتعزلها وتوهنها. يحدث الحدث المروى فى مكان طبى، مركز لعلاج السرطان، فى الماضى المألوف: " حين تذهبين للعلاج بالإشعاع". تستهل الراوية حكى القصة باستخدام الضمير "أنت" بدلا من "أنا" ("حين تذهبين")، استراتيجية أدائية للاحتواء تقرب المحاورِة والجمهور من الخبرة (**Tannen 1989**). فى الحدث المروى الراوية سلبية، دون حركة أو كلام، جسدها ثابت حرفيا وفمها "مثبت" مجازيا "وهم يوشمونك"، فنيون لا تُذكَر أسماؤهم يسمون جسدا لا يُذكَر اسمه. يستدعى انعدام الاختيار والسيطرة استخدام الوشم بطرق قهرية

عقابية، لكن بالنسبة للراوية يثار "أمر آخر"، سياق الدين والجحيم. تشرح ما يعنيه الوشم للكاثوليك: وسم الشيطان الملعون فى المسيحية المبكرة.(١)

ارتفاع النبرة فى "تذهب إلى الجحيم"، مع وقفة، يتطلب فهم "الأمر الدينى" أو تأكيده من طرف المحاوِرة. مع عدم استقبال أية استجابة مسموعة، توضح الراوية، فى الحدث السردى مع المستمع، ما كان يعنيه الوشم بالنسبة لتنشئتها بين الرومان الكاثوليك. الراوية ليست على دراية بالمحاورة (وهى كاثوليكية أيضًا). بشكل دال، لا تقدم ريا تفسيرًا طبيا للوشم؛ يمثل تفضيلها لصوت الحياة على صوت الطب المقابلتين اللتين أجريتا معها وهى تقاوم الاستسلام للسرد الطبى واللغة التقنية بشأن التشخيص والعلاج. تؤكد " كان على أن أجتاز حقيقة أن عندى أربع نقط صغيرة للوشم"، متحولة هنا إلى "أنا". يمكن رؤية هذه العلامات باعتبارها تشكل الأركان الأربعة لإطار، يمثل سرطان الثدى الإطار الحى لريا وجهودها لإعادة تجسيدهما فى خبرتها الخاصة.(٢) "لم يكن هنا[ك] حديث عن ذلك" تشير إلى تجاهل المكان الطبى للمعانى الدينية (أو أى معانى أخرى) للوشم، وربما تجاهلها هى أيضًا. بالإضافة إلى إيحاء الجملة بعدم استعداد ريا، جسديا وعاطفيا، لوشم "يأتى فجأة".

---

(١) تبتكر مرضى أخريات بسرطان الثدى استعارات بديلة لتدابير الإشعاع والوسم. تقارن بات **Batt** (١٩٩٤، ص ٣٠٣)، على سبيل المثال، الفنيين بمساحين يخططون حقلا؛ تشبه هوبر **Hooper** (١٩٩٤، ص ١١٩) خطوط العلامة السحرية **Magic Marker** على صدرها برسم تخطيطى لجزار لقطع من اللحم (المؤلفة).

(٢) انظر الرسم التخطيطى فى **Love (1990, p.303)** لتوضيح وشم إشعاع "إطار". وأدين لسوزان بل بهذه الرؤية (المؤلفة).

بعد التكرار فى الحدث السردى فى المضارع بأن "'هذا وشم' وسيوشمونك"، تقول ساخرة، فى حديث مباشر لنفسها فى الحدث المروى: "حسنا، هناك جواز مرورى إلى الجحيم." يحافظ هذا الديالوج الداخلى على الاستمرارية الدرامية وهو يقيم معنى الحدث المروى فى الماضى (**Labov 1972**). سرطان الثدى وعلاجه (وشم الإشعاع) يعلق الراوية فى على الحافة بين الحياة والموت، وهو خوف يشترك فيه كل مرضى السرطان وأصبح أكثر شؤما بالتكرار فى التاريخ الشخصى لريا. جوازات السفر أيضا وثائق حكومية تصدِّق على الهوية (الجديدة لريا) باعتبارها مريضة بسرطان الثدى، ويضمن لها الإذن والحماية للسفر فى بلد أجنبى. ربما توحى الإشارات الثلاث إلى الجحيم بأن الإصابة بسرطان الثدى والإشعاع مثل الذهاب إلى الجحيم: تَحمُّل الموت الصغير لتجنب الموت الكبير (**Paget 1993**). بشكل دال، ترمى بهذا الجواز إلى الجحيم كشعور وتضيف على الفور "عرفْتُ الأفضل". يمارس فصل الشعور والتفكير سيطرة تفسيرية على معانى الخبرة بالنسبة للذات والمحاوِرة/الجمهور. تستمر الراوية، بوصفها راشدة، فى ممارسة الكاثوليكية، وإن يكن إلى حد ما بشكل غير تقليدى، فى الوسط الأمريكى الفرنسى الذى تتماهى معه بقوة.

تشرع قصة الإشعاع وتطبق محاولة أن تكون الراوية متينة وقوية فى وجه سرطان الثدى، وهى تعرض نزعة رواقية مؤكدة، رغم التفاصيل السردية التى تصور بدقة كم كانت الخبرة مرهقة. ينهمك الأداء السردى للهوية فى قصة الإشعاع بشكل خاص فى مؤسسة الطب، التى "توشمك"، ومؤسسة الدين، التى تسمى أى وسْم شعوذة؛ وتلقى الضوء على القيود المفروضة على قدرة ريا- عدم الحركة والكلام والاستعداد. يوارى الأداء

الساخر المعانى اللعينة للوشم؛ لكن "الأمر الدينى" يظهر مرة أخرى فى القصة الخامسة التى نحللها فيما بعد. يبرهن فرانك (١٩٩٥) على أن الطب يشرع شكلا خيِّرًا للاستعمار، معتبرا جسد المريض إقليمه، على الأقل فى فترة العلاج، ويقلص إكلينيكيا الخبرة الخاصة إلى المشهد المتسق الذى تتطلبه ممارساته. بالنسبة لريا، يهدد سرطان الثدى ووشم الإشعاع باستعمار خبرتها وطمس الأبعاد الشخصية والثقافية لهويتها باعتبارها امرأة أمريكية فرنسية.(١) بالإضافة إلى ذلك، ربما يمتد الاستعمار إلى ما بعد العلاج بالنسبة لمن يعيشون مع تهديد تكرار المرض: يتطلب سرطان ثدى ريا علاجا إضافيا، وتصويرا دوريا للثدى بالأشعة، وأخذ عينات بشكل متكرر لفحصها، كما نرى. مع القصص الأربع التالية، أضع هذا الأداء السردى لهوية الوشم بجوار قصة الوشم، متتبعا رفض ريا للاستسلام السردى.

قصة محل الإطارات

تروى ريا قصة الوشم لتغطى ندبة استئصال الثدى بعد ذلك بعدة شهور فى مقابلة ثانية أجريْتُها معها. أعرف ريا من أنشطتها الأمريكية الفرنسية فى حرم الجامعة، لكن فى وقت المقابلة لم أكن قد سمعْتُ حديثها عن وشمها. بعد استئصال الثدى، يكون أمام المرأة ثلاثة اختيارات: أن تبدو بثدى واحد دون وضع بديل صناعى، أو وضع بديل صناعى، أو ترقيع ثدى

---

(١) يبرهن جوفنار **Govenar** (١٩٨٨) على أن الوضع المسيحى السائد عن الوشم لم يكن يتبناه الشيكانو فى الأحياء الحضرية فى جنوب غرب الولايات المتحدة حيث كان الوشم، بما فى ذلك التصميمات الدينية، يمارس على نطاق واسع. يتتبع دوب **Dube** (١٩٨٠) تبنيا مماثلا لممارسات الوشم بين الكنديين الفرنسيين (المؤلفة).

(Love 1990). مثل ثلثى النساء التى تجرى لهن عملية استئـصال الثـدى، رفضت ريا ترقيع الثدى (Kasper 1995).[1] جاء اختيارها للوشم لتغطيـة الندبة، تضع فوقه بديلا صناعيا، من وحـى ملـصق بعنـوان "المحـارب" والتوافق مع موضوع الملصق، دينا متزجر (١٩٨٣).[2]

فى قصة محل الإطارات، تأخذ ريا الملصق إلى محل محلى لوضـع إطار له. تستغرق هذه القصة ست دقائق تقريبا فى المقابلة فى الجزء الأول (انظر التذييل) مصورة الخلفية والظروف التى قررت فيها وشم ندبتها. قبل قصة محل الإطارات، فصَّلت ريا الملصق: الصورة، نوع الجسد، الوشـم، والقصيدة المصاحبة.

هكذا أخذْتُ هذا الملصق

إلى وسط مدينة بانجور إلى محل إطارات آ

أعطيْتُه لامرأة –

---

(١) فى بداية المقابلة، تشرح ريا أنها ترفض ترقيع الثدى لأنها خضعت لعمليات جراحية كثيرة (استئصال الورم والثدى، وتسع عينات). وتضيف، بعد ذلك فى المقابلة، "لا أريد التفاوض على ثدى مع رجل". لم تكن هناك جرَّاحات يقمن بترقيع الثدى فى تلك المنطقة من "مبين" حينذاك. توفر ترقيع الثدى بشكل مطرد والنظر إليه بشكل طبيعى سوف يلعب دون شك دورا فى اختيارات النساء بعد استئصال الثدى (المؤلفة).

(٢) وضعت الصورة فى ملصق مصحوبة بجزء من قصيدة، "شجرة"، الصورة الموشومة على ندبتها: "لم أعد أخشى المرايا... ما ينمو داخلى الآن حيوى ولا يسبب أذى لى... لم أعد أخجل من ممارسة الحب. الحبِ معركة أستطيع الفوز بها. لى جسد محاربة لا تقتل ولا تجرح. فى كتاب جسدى، نقشتُ شجرة دائمة." وأعيد طبع الملصق فى أكثر من عشرين عمل منشور. انظر شرف (١٩٩٥) للاطلاع على تحليل "بلاغة الإغراء" فى ملصق متزجر (المؤلفة).

كانت هناك امرأة

كانت هناك امرأة عجوز

لتضع الأطر

المرأة المسكينة التى فقدته تقريبا هناك/

أقصد أنه كان كثيرًا جدا بالنسبة لها، تعرفين

كان قويا جدا:

قضت معه وقتا صعبا

hhh* وبالنسبة لى كان هذا عملا شجاعا حقا لأننى شعرْتُ

بأننى معزولة جدا وحي:دة

وقد شعرْتُ بنوع من أوه مثل أوه آ أوه_

العرى شيء واحد؟

[أنا: آ هوو]

وكان الشيء الثانى ال ^^غرابة/

لأن الوشم ثقافة فرعية حقا

وهكذا أتعامل لأول مرة مع عرى المرأة/

وحينذاك أتعامل مع الثقافة الفرعية لوضع وشم على جسمى

[أنا: آ هوو]

وهكذا آ . تعرفين، كان هذا صعبا أن

أن *تركزى* على محاولة اختيار جديلة وإطار

وأردْتُ أن أحاول أن أختار آ نبرات أنثى/

أردتُ نوعا رماديا فى فى فى من الإطارات
وكان صعبا ^جدا أن أفاوض
فى ظل تلك *الظروف*
وهكذا أعطانى ذلك فكرة غامضة ل
hh* الصدمة أخمن
صدمة استئصال الثدى
صدمة الوشم
صدمة العرى، تعرفين
ومحاولة أن أكون على الملأ مع شىء من هذا القبيل.
لكننى أوقفْتُ أرضى و
تعرفين أنا نوع من ال– الذبذبة المكتومة
تعرفين، أعنى المرأة المسكينة
لا أعرف ما إن كانت مشمئزة أم مصدومة لكنها
كانت تعانى من صعوبة، لا أعرف
ربما كانت أوه *متضايقة فقط

تمثل هذه القصة تجسيدا ثانيا لخبرة سرطان ثدى ريا: يتكرر الإطار الذى شكله وشم الإشعاع فى إطار الملصق الذى تضع الراوية نفسها فيه بشكل خيالى. يسبق الحدث المروى وشم استئصال ثدى ريا، لكنه يمثل بحيوية لحظة استجابة سلبية عميقة للوشم وشجاعة الراوية فى وجهه، "محاولة أن أكون على الملأ مع شىء من هذا القبيل". تقييمها للحدث المروى

بأنه "عمل شجاع حقا لأنني شعرتُ بأنني معزولة جدا وحي:دة" يردد أصداء السياق العاطفى لوشم الإشعاع. إنها تؤكد على أنه كان "صعبا أن تركز" و"صعبا ^جدا أن أفاوض"، "لكنني أوقفتُ أرضى" وهكذا تكتمل الصفقة.

يعزز الأداء السردى القوة المقيدة في القصة الأولى. بدلا من ضمير المخاطَب، تستخدم ريا ضمير المتكلم طوال النص مع تأكيد أفعال نشطة (أخذت، أعطيت، أوقفت). فى إطار قصة المحل يتم إلقاء الضوء على اهتمام الراوية بالمعاني العامة للوشم عند الطبقة الوسطى وتجسيد هذا الاهتمام في الاستجابة الصادمة للمرأة، وقد اشتدت وفُصِّلت من خلال التكرار: "صدمة استئصال الثدى/ صدمة الوشم/ صدمة العرى".(١) يكشف ارتفاع نبرة ريا بعد ذكر العري لأول مرة استجابة المحاوِرة. تعرف ريا نفسها بأنها من الطبقة الوسطى وتعرف أنني من الطبقة الوسطى أيضا. في لحظة سابقة من المقابلة، شرحت صعوبة أن "تتغلب على هويتها التي تنتمي للطبقة الوسطى" لتدخل الثقافة الفرعية للوشم. بعد ذلك في المقابلة، حين سألْتُ ريا عما تعنيه بهذا، وتوضح أن الطبقة الوسطى لم تتعرض للثقافة الفرعية للوشم، مستشهدة بالوشوم في قاعة الوشم، والعري، والسرية وأيضا "ازدراء الطبقة الوسطى" للثقافة الفرعية للوشم. إن تيمة العري في قصة ريا خاصة بموضع الوشم (الثدي الغائب) ومتعلقة بالنوع خاصة، كما أناقش بعد ذلك فى القصة الثالثة.

---

(١) يسجل شرف Sharf (١٩٩٥) اهتمام الناشر بالعرض المجرد من الحياء لاستئصال الثدي في صورة متزجر، موافقا على استخدام الصورة على غلاف الكتاب في طبعته الرابعة فقط. وبقى الوشم ممارسة نادرة بين النساء اللائي أجريت لهن استئصال الثدي. قراءتي في أبحاث سرطان الثدي، مذكرات الناجيات، الكتابات، والمقابلات لم تقدم سوى مرجعين بالإضافة إلى صورة متزجر Metzger's (المؤلفة).

تضع ريا الاهتمام السردي الكبير بقوة استجابة المرأة التى تصفها بعدة طرق "فقدته تقريبا"، "كان كثيرا جدا بالنسبة لها"، "كان قويا جـدا:" يتـردد صداها في الأوصاف الختاميـة "للمـرأة المـسكينة" بوصـفها "اشـمأزت" أو "صدمت" أو "تعاني من صعوبة" أو "منزعجة تماما". يلاحـظ جوفمـان **Goffman** أن المرأة تحمل مسئولية كاملة عن تهدئة القلق الاجتماعي بشأنه وصمتها. يذكر ساندرز **Sanders** (١٩٨٩) أن الوشـوم توضـح بإسـهاب النتائج التفاعلية للوشم، مقسمة الناس طبقا لاستجاباتهم السلبية أو الإيجابيـة. لاشك في أن موضع الثدي وندبة استئصال الثدي يعقدان هذه الاسـتجابات. وينذر إطار قصة المحل، من خلال التفصيل والتأكيد والتكرار، بتتبـع ريـا لاستجابات الآخرين وحساسيتها لها، وتطرحها فيما يتعلق بالنزاع بين الأفراد بأقل مما تطرحها فيما يتعلق بالصراع الاجتماعي والثقافي على معاني وشم استئصال الثدي. يعلن بناؤها السردي للمرأة المصدومة، مـصطلحات هـذا البناء ونبرته، عن تعاطف أكثر مما يعلن عن حكم، وهـي تيمـة امتـدت خيوطها في القصص التالية. إن وعي ريا بحرص بالطبيعة العامة للأثـداء والمعاني الموصومة لسرطان الثدي، وندبة استئصال الثدي، وبالوشم في هذه القصة، يمهد المسرح لخبرتها الخاصة بالوشم. في أداء إطار قصة المحـل، تسقط الراوية نفسها في إطار الملصق؛ الأطر المتخيلة لنفـسها/ استئـصال ثديها مع الوشم.

يحكي الجزء الثاني من سرد ريا عن عملية الوشم (انظر التذييل). في تناقض تام مع خبرة الإشعاع التي لم تكن مستعدة لها، والاستعداد للوشم الذي استغرق ثلاث سنوات تقريبا كانت تستشير أثناءها وشًامة وتفكر في التصميمات حتى "تستقر" ندبة استئصال الثدي. تحكي قصة الرجال الثلاثة، وتستغرق حوالي عشرين دقيقة في المقابلة، حادثة أثناء الوشم حدثت في اتفاقية الوشم في جناح الفندق. موضع غرفة الفندق أكثر خصوصية من أرضية الاتفاقية لكنها عامة رغم ذلك.[1] ألقت قصة إطار المحل الضوء على النزاع على المعانى الطبقية، وكشفت بشكل خاص المعانى المرتبطة بالنوع: أولا: في أن الواشمة، امرأة. ثانيا: في موضع الوشم، الثدى الغائب. وثالثا: في المشاهدين، ثلاثة رجال.

رغم التجسيد الجديد، يبقى الوشم عموما مجالا للذكور. تؤكد ريا في القسم الأول من السرد أنه من دون ارتباطات والد زوجها، وهو نفسه وشام محترف، ما كانت لتجازف في الثقافة الفرعية. أصرت على واشمة، وتختار

---

(١) كان قرار ريا بالوشم في الاتفاقية موضوع مناقشة بين أفراد العائلة، كما تحكى بشكل هزلى في المقابلة الثانية (نسخ تقريبى):

يقول جون [الزوج]: "ماذا إذا كان على الملأ؟ تعرفين، إذا كان وشم جولى لا يفى بالاتفاقية؟ ماذا إذا رأى الناس؟" ثم ابنى، وكان كبيرا في ذلك الوقت على ما أعتقد، يقول: "ماذا تظن يا أبى؟ لا شيء هناك!" [ضحك الاثنان] لا شيء تراه، تعرف، هوه، هوه [يضحك؛ أنضم للضحك]. وهكذا يقول: "أوه، نعم"، تعرف، هوه.

للاطلاع على تحليل أكثر إسهابا لهذه القصة، انظر **Peterson & Langellier (1997)** (المؤلفة).

جولى لسمعتها الطيبة فى الوشم التجميلى لإخفاء الندب ومراعاة الذوق في التصميم. ولأن الوشم موصوم بالنسبة للنساء أكثر من الرجال، تفضل النساء الوشم على أجزاء من الجسد يمكن إخفاؤها عن الآخرين غير الحميمين، لكنها مرئية للمتعة الشخصية وللحميمين لهن: الثدىَ، الكتفين، الوركَ (Sanders 1989). تُختار المواضع غالبا لتزيين الجسم وتجميله. تم تحديد الموضع سلفا فى حالة ريا بندبة استئصال الثدى، ويجدر التأكيد على أنه من دون سرطان الثدى واستئصال الثدى ما كانت لتسعى إلى وشم. الوشم اختيارى، شروطه التحفيزية ليست اختيارية بالتأكيد.

وهكذا مضيتُ^

hh* وأريتُ جولى ما أريد

و آ وكان عليها أن تقوم ب*تنظيف* كل أدواتها

وقد، كما تعرف، استغرقت فى العملية كلها

hh* عملية إعداد كل ما تريد إعداده

بدأت الوشم [tk]

وأثناء الوشم دخل ثلاثة رجال

[tk] و آ um اثنان منهم– اثنان، أجل، ثلاثة

hh الثلاثة جميعا جاءوا لينظروا

بسبب الكثير من الأشياء بشأن عملية الوشم أيضًا/

هل ليس آ آ هناك حياء؟

الحياء ليس جزءا من المباراة

و أوه hh كان اثنان من الرجال اثنان من الرجال أكبر

و آ كانا ^^ فضوليين لأننى، كما تعرفين، كنت أوشم

و وأعتقد من ال^^زاوية

لأنها الجانب الأيسر لى hh*

وكنا بقرب ماذا: النافذة

وأعتقد من الزاوية التى كانوا فيها

لم يستطيعا أن يريا أنني بلا ثدي

لكنهم^^ اقتربا و

^^وعالجا الأمر جيدا

كان وجهاهما وهما مثل نوع من hh*

تعرفين، كانا علي ما يرام معه، تعرف hh*

جاء شاب واحد *-

وكان هو الذى تستخدم جولى غرفته فى الحقيقة

لأنها كانت مثل غرفة اتصال-

واقترب شاب

وأنا: شعرت بإحساس سيء بسبب الرجل/

كان تقريبا في أوائل العشرينيات

أشعر بأنه تقيأ تقريبا

[أنا: هوم]

وكان يشبه. ما تخيلته في عق:لى hh* ..

إذا رآنى أحد على هذا النحو. آ لا يمكن هان-

تعرفين ما أقصد، تحقق أسوأ كوابيسى^

بقدر ما قد يتفاعل شخص ما لما يبدو *ذلك*-

كان الرجل المسكين-

وكان مروَّعًا hh*

وبقي مروعا

حين تركت الغرفة كان مسح:وبا

كان وجهه أبيض تماما ومسحوبا حتى [بشكل مضحك]

تقيأ الرجل المسكين تقريبا

توجه الراويةُ، بسرعةٍ، المحاوِرةَ والجمهورَ إلى استعداد الواشمة. يصف ساندرز (١٩٨٨) الاستعراض الطقسى الصريح للواشمة لمعرفتها ومهارتها التقنية لتتحكم فى تفاعل الصراع المحتمل مع الزبائن، التفاعل الذى يشمل احتكاكا جسديا شديدا، إلحاق الألم بشكل متعمد، وكشف الأجزاء الحميمة من الجسد. الاستقبال المناسب من جانب الزبون يستدعى السكون والصمت بالإضافة إلى التحديق بعيدا بعض الشيء أثناء الوشم. تستعرض الواشمة خبرتها، وهى هنا "التنظيف" و"العملية كلها"، مع توقع مساعدة الموشومة وتشجعيها، وتكشف بنية التوازى المذهل بين المواقف الطبية والوشم. يتطلب الاثنان نزعة مهنية من جانب مقدم الخدمة، النزعة المهنية التى تسلب من مستقبل الخدمة شخصيته وتسكته. لا يقدر أى من الموقفين الحياء؛ ويسمح كل من الموقفين مشاهدة الغرباء للمريض/الزبون.

تجعل قصة ريا التفاعل مع الواشمة أقل أهمية من التفاعل مع مشاهدى عملية الوشم- الرجال الثلاثة، الرجلين الكبيرين والرجل الأصغر، الذين "اقتربوا ليشاهدوا" وهى توشم.[(١)] الثقافة الفرعية للوشم، حيث "الحياء ليس جزءا من اللعبة" والعرض البصرى جزء منها، على عكس ثقافة الطبقة الوسطى فى إطار المحل حيث التعرض صادم. تشير حكاية الرجلين الأكبر اللذين "كانا فضوليين لأنني، كما تعرفين، كنت أوشم" إلى الاهتمامات الثقافية الفرعية بشأن الوشم. وريا تتحدث عن زاوية رؤية الرجلين، مصورة تضادا بين حيث "كانا" وحيث "كنا"، صورت لى وضعها أثناء الوشم، محاطة بالنافذة ومشيِّدة صياغة ثالثة لخبرتها بالوشم. ومن المهم أن الراوية تؤجل فى البداية تحديد ما لا يستطيعان رؤيته من زاويتهما، الندبة التى تَسِمُ الثدى الغائب ("إنه الجانب الأيسر لى hh*) ثم تؤكد ("لم يستطيعا أنْ يريا أننى بلا ثدي"). فى موقف الثقافة الفرعية للوشم، ندبة استئصال الثدى- وليس العرى، وليس الوشم- هى التى تصدم "كيف يتفاعل شخص ما لما يبدو *ذلك*" [مثل]. تضع هذه القصة، وقد تمت تأديتها بحذر، التفاعل الإيجابى للرجلين الأكبر بجوار التفاعل السلبى للرجل الأصغر: "^^عالجا الأمر جيدا" و"كانا علي ما يرام معه" بينما هو "تقيأ تقريبا". تكرر ريا وتوضح صورة "الرجل المسكين"

---

(١) تذكر ريا أن الوشم لم يكن مؤلما؛ لأن الندبة التى كانت تتم تغطيتها خالية من الأعصاب. ومع ذلك، وصفت رسم الجزء اللولبى من اللبلاب الذى يلتف تحت ذراعها، وهو الجزء الوحيد من الوشم الذى لا يوجد على الندبة، بأنه "مبرح". ويتفق معظم الواشمين على أن النساء أقل انزعاجا من الألم من الرجال (Sanders 1988) (المؤلفة).

بخمسة تفصيلات تأكيدية "كان مروَّعا"، "بقي مروعا"، "مسح:وبا"، "أبيض تماما" و"مسحوبا حتى". هذه النعوت نفسها يمكن استخدامها لوصف تفاعلات مريضة لجراحة سرطان الثدى وعلاجاته (الإشعاع، والعلاج الكيميائى). يبلغ الوصف الدرامى القمة مع أصداء "الرجل المسكين تقيأ تقريبا"، مصحوبا بالضحك. يبدو الضحك، وقد شاركت فيه المحاوِرة وكأنه عليها بقدر ما كان على الشاب.

تعزز قصة ريا تفاعلات الرجال الثلاثة من خلال استراتيجية البؤرة (**Rimmon-Kenan 1983**) حيث تقوم الراوية بوظيفة تشبه وظيفة الكاميرا، ترى وتحكى ما ترى. هذه الاستراتيجية تضع المحاوِرة/ الجمهور مع الراوية التى تتفحص أوجه الرجال بحثًا عن التفاعلات بدل أن تستسلم لتحديقهم. تصف فِلَنْ **Phelan** (١٩٩٣، ص ١٠-١١) استراق النظر بخطر الرؤية. يعاق هنا موقف سائد لاستراق النظر- عرى أنثى مع مشاهدين ذكور: إنهم فى النور، خاصة الرجل الأصغر، ونحن نلاحظ، مختفين فى الظلال. ينقلب تحديق من يسترقون النظر عليهم. تشيد الراوية المشهد المحكى بصريا فقط- كما هو الحال فى قصة الإشعاع، ليس هناك حديث ينسب للمشاركين- بينما يوجه صوتها وبصرها الحدث السردى. تقترح ديبورا كابشان **Kapchan** (١٩٩٣، ص ١٧) أن علامات الجسد ترسم فى الوقت ذاته تحديق الملاحِظ وتصده بترسيخ حد زخرفى بين المحدِّق والمحدَّق فيه. تستغل استراتيجية بؤرة الراوية هذا الانعكاس، ملتفة خلال المحدَّق فيها لتكشف المحدِّق.

قبول استجابة الرجلين الأكبر يلقى اهتماما أقل من الاستجابة السلبية المفصلة بجلاء للرجل الأصغر. تستدعى استجابة "الرجل المسكين" "المرأة المسكينة" التى تُصدَم أمام الملصق. مرة أخرى، تعانق الراوية التفاعل السلبى للآخر أكثر مما تلفظه. يوحى شعورها "السيئ جدا من أجل الرجل" باهتمام بتفاعله الموصوف بطريقة تشبه تماما شعور مريضة بسرطان الثدى، ربما حتى استجابة من تقدم له الرعاية. تختلف استجابة الشاب عن استجابة المرأة فى محل الإطارات من حيث أن تكرار "مروع" و"تقيأ تقريبا" يعبر عن اشمئزاز شديد (**Kristeva 1982**) أكثر من الصدمة. فى استجابة الرجل الأصغر، تحكى ريا أن "أسوأ كوابيسها تحقق"، قبل حتى أن يكتمل الوشم وفى الثقافة الفرعية التابعة للوشم. كيف يمكن أن يستجيب الآخرون لوشم استئصال الثدى، خارج الثقافة الفرعية للوشم وفى سياق 'مين' الريفية؟ إن قصة الرجال الثلاثة بمثابة مكان انتقالى بين الطب والوشم، مستدعية قصة الإشعاع ومستبقة الاستجابات الطبية للوشم فى القصتين الأخيرتين.

قصة طبيبة النساء

تحدث القصتان الأخيرتان فى القسم الثالث من سرد الوشم (انظر التذييل) حيث تصف ريا ردود الأفعال المتعددة للوشم. ومن بينها ردود أفعال أعضاء من الوسط الطبى يتمتعون بقوة أدائية خاصة. تميزهم الراوية

بوصفهم مجموعة؛ لهم قصص أكثر وأطول مع أداء أكثر قوة من الآخرين. بالإضافة إلى ذلك، إن التعرض لمجموعة طبية، على عكس ما يحدث مع الآخرين الحميمين، ليس إراديا أو تبادليا. اختيار "المرور" كهوية غير فاسدة- دون سرطان الثدى، أو ندبة، أو وشم- بارتداء ملابس وجراحة ترقيع غير متاح. يوحى كلينمان **Kleinman** (١٩٨٨، ص ١٥٨) بأن ردود أفعال المهنيين فى مجال الصحة ربما تساهم فى إحساس المرضى بالعار، نظرا لأن القوة المنطقية للأطباء لا تجسد الاهتمامات المؤسسية فقط لكنها تجسد أيضًا اهتمامات النوع والطبقة. بالإضافة إلى ذلك، يتحدى وشم ريا بشكل كبير البدائل الطبية لاستئصال الثدى (**Kasper 1995**). طبيبة النساء التى تعالج ريا أول من رأى وشمها من بين العاملين فى مجال الطب. تستغرق القصة ٢٨ دقيقة تقريبا فى المقابلة.

لكن آ ثم رأيت الوسط الطبى
كان أول من رأيت: طبيبة النساء؟
[أنا: آ هوم]
أنا أنا قلْتُ-
لأنها محافظة إلى حد ما، على ما أعتقد، تعرفين
تتصرف إلى حد ما مثل أبناء الطبقة الوسطى-
وهكذا أقول "انتظرى دقيقة" [بتأكيد بإشارة باليد]
[أنا: ضحك]
تعرفين، أنا دائما ه-

هكذا أبدأ دائما

قلت، "انتظرى دقيقة" [الصوت والإشارة مرة أخرى]

[أنا: ضحك]

قبل أن أفتح السترة الصغيرة

قلت أوه "أضع وشمًا" حسنا [ضحكنا]

وهى هى ^^ نوع يشبه، تعرفين

هى ^^ نوع يشبه "آييي-"

تعرف، "أوه أوه" صغيرة

يمكنك أن ترى جزءا ضئيلا من "أووو" هيه هيه

[أنا: ضحك مع الراوية]

لكنها ها ^^ تصرفت معه بشكل ^ مناسب أحبته/

[أنا: آ هوم]

ثم فى المرة ال^^ثانية التى رأيتها فيها كانت أحدث

كان لديها ها جاذبية أفضل

تعرفين، اعتادت عليه أكثر، تعرفين

اعتادت عليه أكثر

هل عليك أن تكونى من النوع الذى ينز:لق فى الفكرة هه

هذا الأداء السردى، رغم إيجازه، "يبدو" مختلفاً عن القصص الـــسابقة بسبب حيويته. سمات الأداء- تعبيرية الصوت، والتلميحات، والكلام المباشر، والتوازى، والتناوب بين صيغتى الماضى والحاضر- تزين الحكى. تـــصف

ريا فى البداية طبيبة النساء بمصطلحات تتبئ بالرفض: "إنها محافظة إلى حد ما" و"تتصرف إلى حد ما مثل أبناء الطبقة الوسطى". تكرار "إلى حد ما" هنا، ووصف تفاعل طبيبة النساء ("إلى حد ما 'أوو'"، "إلى حد ما 'أووو'")ربما يقلل من شأنها أيضًا، مفندة معرفة المجموعة الطبية وقوتها. تم تقديم لحظة عرض الوشم بشكل درامى، أعادت الاستراتيجيات الأدائية المستخدمة تصوير الشروط المعيارية لطقوس الكشف الطبى. فى هذا الإطار للأداء، تؤلف ريا نفسها وترسمها.

أولا: تشيد الراوية تدخلها فى الروتين الطبى للحدث المروى بتأكيد "وهكذا أقول 'انتظرى دقيقة'" مصحوب بإشارة باليد، ثم تكرر فى الحدث السردى "هكذا أبدأ دائما"، ثم تعود إلى الحدث المروى لتؤديه مرة أخرى بصوت قوى وإشارة. يلاحظ لابوف (١٩٧٢) كيف يعزز الكلام الإخبارى الخبرة بتعليق الوقت وتأجيل الفعل السردى. ثانيا: يدشن التحول من صيغة الماضى "قلتُ" إلى صيغة المضارع "وهكذا أقول" استخدام المضارع التاريخى الحوارى باعتباره استراتيجية للتعزيز (**Wolfson 1978**). التناوب بين المضارع التاريخى الحوارى والماضى استراتيجية أداء فعالة تعمق دراما القصة. بعد استخدامه الأول، تتحول ريا إلى صيغة الماضى "قلْتُ"، ثم إلى المضارع التاريخى الحوارى مع "قبل أن أفتح الستره"، ثم إلى صيغة الماضى "قلْتُ أوه، 'وشمْتُ' حسنا". "وشمْتُ" تقال مرة أخرى بتأكيد صوتى وجسدى. "حسنا" تتحول من صوت أداء ريا للحدث المروى فى الماضى إلى

الحدث السردى مع المحاوِرة، محاولة للربط وليس استحسانًا قد يشير إلى الشك؛ واستجابت المحاوِرة بالضحك.

تمتد قوة السرد يعززها إطار أداء "انتظرى دقيقة"، تمتد فى الأداء الهزلى لرد فعل طبيبة النساء. تقيم التعبيرات الثلاثة عن استجابة طبيبة النساء صوتها، لكنها لا تقيم خطابها، وبينما كانت غير متعاطفة مع الطبيبة، إلا إنها تحمل بوضوح رؤية الراوية. تحتفظ الراوية، بوصفها مبدعة سياق هذا الكلام وأدائه، تحتفظ بالسيطرة على استقبال المستمع له. يعود التقييم "تصرفت معه بشكل مناسب تماما، أحبته" إلى صيغة الماضى ويتغاضى عن الكثير من سمات الأداء. يعزز وصف الراوية للحدث الثانى مع طبيبة النساء الاستجابة الإيجابية للطبيبة، وتنتهى القصة بإيماءة أدائية نهائية، صوت "تنز:لق إلى الفكرة" وحركته.[١]

ثمة سمة مذهلة فى هذه القصة وهى المشاركة النشطة المتزايدة للمحاوِرة. تعزز ضحكاتُ المحاوِرة الاستجاباتِ الإيجابيةَ الضئيلةَ الموجودةَ فى القصص السابقة فى ثلاث نقط محورية. يكتسب استنتاج ولفسن **Wolfson** بأن المضارع التاريخى الحوارى متغير تفاعلى يتأثر بعلاقة المتحدث والمستمع دعمًا هنا. يقوى الأداء حين يفترض أن تتم المشاركة فى

---

(١) تُذيَّل قصة رد فعل طبيبة النساء إزاء الوشم بملاحظة الراوية بأنها "أعطتنى على الفور جرعة تيتانوس... لكنها كانت تتبرع بجرعات التيتانوس"، بما في ذلك إحدى بنات ريا في موعد سابق. تفكر ريا فى تفسير أن إيماءة الطبيبة أظهرت "تحيزا ضد الوشم" أو "تحيزا ضد الإبر" لكنها ترفضه؛ ومع ذلك، تستدعى ارتباطات الوشم بالشروط غير الصحية والسلوكيات التى تزيد من خطر الإصابة بالإيدز (المؤلفة).

معايير تفسير التقييم. المحاوِرة والضيفة متماثلتان فى العمر وتشتركان فى العديد من الخصائص الاجتماعية، بما فيها الجنس والطبقة والعرق، بالإضافة إلى تعارف اجتماعى طويل. لا تنتسب المشاركة إلى الموقف الطبى، مشجعة انحيازا على حساب طبيبة النساء. وتدرك الراوية أيضًا سمعة المحاوِرة فى الحرم الجامعى، باعتبارها نشطة فى مجال حقوق المرأة، مما قد يؤثر على اختيارها لما هو "محافِظ" وهى تصف العلاج. بالإضافة إلى ذلك، شعرت المحاوِرة والضيفة براحة أكثر بعد ثلاثين دقيقة من بدء المقابلة.

بطرق كثيرة تقلب قصة طب النساء قصة وشم الإشعاع. صوَّر السرد الأول راوية جامدة صامتة تحت قوة الفنيين الطبيين وإشرافهم. التجسيد جريء لكنه مخفف، محاولة جريئة للفكاهة أكثر مما هو فكه. فى المقابل، تصور قصةُ طبيبة النساء راويةً فعالة تتمتع بروح المبادرة، تتدخل فى طقس الكشف الطبى، تتحدث وتقدم "حديثا" للطبيبة فى تجسيد فكه. توسع القصة الأخيرة وتعمق قوة ريا فى علاقاته بمن يمارسون الطب.

قصة عينة الفحص

تحدث هذه القصة، وهى الأطول، بعد بضع دقائق من قصة طبيبة النساء وتتوج قسم المقابلة الخاص بالاستجابات للوشم، وتردد أصداء الأداء

السردى المتعلق بالهوية فى القصص السابقة وتعقده. مثل قصة طبيبة النساء، تعارض ضمنيا الحصول على وشم بالحصول على وشم فى الإشعاع. تعيد عرض أداء الوشم مع طبيبة النساء لكن لجمهور أكثر صرامة: جراحين ومتخصصين فى الأورام من الذكور ومن ذوى المنزلة الطبية العليا، وهم، طبقا لرأى الراوية، محافظين حتى أكثر من المتفاعلين السابقين. إنها تكرر، بنيويا، قصة الرجال الثلاثة، حيث يوجد مستجيبان إيجابيان وواحد سلبى. ومع ذلك يوجد اختلاف أساسى من حيث إنها تعيد إلى الصدارة شبح سرطان الثدى من القصة الأولى عن الإشعاع. الحدث الطبى هو العينة التاسعة للفحص التى تؤخذ من الراوية، وتتحدث عنها بنبرة متدبرة منخفضة. "كنت آه قلقة_ حقا_ بشأن هذه العينة_." هذه العينة، عينة أخرى فى سلسلة طويلة من التردد على الأطباء والإعاقة والإزعاج المستمرين لسرطان الثدى فى حياتها، تثير مشاعر تصفها فى موضع آخر من المقابلة بأنها مشاعر "غبية"، "مؤذية"، "حمقاء"، "سخيفة"، و"مربكة"؛ مشاعر "يأس"؛ ومشاعر "مفعمة بالخوف" و"مخيفة".

الأمر التالى هو . آ.

أحاول أن أفكر إن كنت رأيت/ شيئا آخر فى من يعملون فى الطب *hh

كان الأمر التالى . الجراحة الحديثة التى ربما تجرى لى

أنا: هكذا، أخذت منك عينة للفحص

هذا هو ما–

العينة التاسعة، أجل

أنا: واو

وآه كنت آه قلقة_ حقا_ بشأن هذه العينة_ لأن

الطبيب هو جرَّاحى

وأحيانا . تعرفين، و، وآه–

نتحدث قليلا عن شخصيته، مهما يكن/

أحيانا يكون محافظا جدا وأحيانا– hh*

وهكذا* دخل

وقلْتُ "قف، انتظر دقيقة"، [صوت وإشارة]

تعرف، أفعل أقل ما أستطيع

وقلْتُ "وشمْتُ".

و

أحبه الرجل.

[أنا: أضحك]

إنه فقط اعتقد . أنه كان. كبيرا_ بشكل مطلق.

اعتقد أنه كان: عجيبا

إنه hh* أحبَّ ملمسه/

أحبَّ منظره–

أوه رأيْتُ ^^ شخصا آخر، ذلك ما كان/

رأيْتُ رجل الأورام، الإكلينيكى المتخصص فى الأورام hh* و

إنه مستر هامبدن نفسه المحافظ جدا، تعرفين hh* .

وذلك الرجل انظرْ-

كان فقط متفوقا متفوقا متفوقا/

يقول-

تعرفين، يفترض أن يحب الأطباء، يظلون يحبون حقـــا، تعـــرف بعيدا-"

[أنا: أضحك]

وقال، "اعذري^^نى"، قال، "لكننى حقا"/

تعرفين، أعنى يحبون كل ما يجرى

أحبَّه حقا/

اعتقد أنه كان مدهشا و hh*

إنه، أعتقد أنه آ آ

وأعرف أنه كان مجرد . رد جيد_على_الوشم/

أقصد على الندبة. hh*

ثم طلب معلومات/

وهكذا أرسلْتُ له، كما تعرفين، من أجل الملصق/

لأنه اعتقد أنه سيحصل على ملصق hh*

لأن ما قاله لى إنه إذا حصل على معلومات عنه

يقول "لا يستطيع أى شخص أن يفعل هذا لكن"
قال، "حتي لو كانت امرأة واحدة فى خمس سنوات".
قال، "إذا كان يمكن أن أخبرها بهذا و
إذا كان يمكن أن أساعدها
إذا كان يمكن أن تشعر بأنها أفضل بسبب هذا"
قال إن ذلك يستحق بالنسبة له
[أنا: آ هوم]
وكان هذا هو السبب الذى جعله يستحسن ما أراد أن يعرفه
[أنا: آ هوم]
المعلومات بشأن، تعرفين، الواشمة، وتعرفين مثل الملصق. hh*
وهكذا الجراح–
كان إكلينيكى الأورام–
كان الجراح أوه معجبًا_
[أنا: آ هوم]
وهكذا hh* حين ذهبْتُ إلى المستشفى لإجراء الجراحة، تعــرفين، لا أعرف إذا، تعرفين
لأننى يق:ظة .
لا أتوغل، يعطوننى موضعيا فقط–
ونقوم بالأمر كله و
طلب–

وهذه ليست مبالغة-

طلب حوالى عشرين شخصا ليروا

[تضحك الاثنتان]

هيه هيه يقول "هل يزعجك هذا؟"

وقلْتُ، "لا^^، لا".

وقلْتُ، "هل يمكن أن أتحمل الدخول؟"/

[أنا: ضحك]

لأنه ظل يأتى بممرضات

وظل يأتى بأناس

[أنا: واو]

hh* ومن ثم أجروا محادثة طويلة عن جراحة الترقيع

وما شعروا به، تعرفين

الاختلافات بين الوشم

ومنظره . وملمسه و، تعرفين الإحساس به

و . ما يحدث مع الترقيع فى رأيهم،

تعرفين، ماذا كان رأيهم فى جراحة الترقيع.

أنا: وماذا، ماذا،

حين يتحدثون عن الإحساس به ماذا يعنون؟

أقصد، لا أستطيع

أنا^^أعتقد أنه أوه

أنا: أو ماذا تعنين؟

حسنا، بالنسبة لما كان يعنيه بالنسبة لهم

لأن، تعرفين، مثلما كانوا يقولون/

كانوا يفعلون، تعرفين

كان الإحساس به ما جعلهم يشعرون بالأمل/

أعطاهم، آ

-وكان ذلك ما حدث مع اختصاصي الأورام أيضا-

يعطيهم آه إنه إنه يقدم الجمال حيث كان ذات يوم و-

وتعرفين مثلما قال شخص ذات يوم

إنه أمر أسمع الكثير عنه

"حيث كان شيء بشع إنه الآن إنه الآن هذا الجمال."

[أنا: آ هوم]

hh وهكذا يتحدثون عن الوشم فيما يتعلق ب آ .

إعطاء صورة جديدة^^/

إعطاء حياة جديدة^^ آ

ماذا يفعل لهم النظر إليه، أخ:من، تعرفين،

لأنهم يرونه مثل آ. آ أمل^^ أو رُقِى^^

تعرفين ما أقصد، إنه مجرد/

كان لديهم الكثير من، تعرفين، كان هناك بالضبط مجال للملاحظة

لكن . إنه أوه كان إيجابيا.

كان لدى واحد فقط *شخص فى مجال الطب* لم يكن تفاعله طيبا

وأظن أنهم كانوا مسيحيين حقا

[أنا: آ هوم]

hh و أوه وهو يترك الغرفة يقول/

"حسنا، يباركك الرب" [مقلدة نبرة مقتضبة]

وكان ذلك [بهدوء، وقفة] تعليقه

لأنه كان مجرد hh*، شخص تافه

لأننى كان لدى بعض المشاكل مع الجراحة الأخرى/

الجراحة الأخيرة

لكن كانت تلك... الوحيدة

لأغراض المناقشة، أقسم القصة إلى ثلاثة أجزاء: ردود الأفعال الفردية للجراح واختصاصى الأورام ("رجل الأورام")؛ الجراحة "التحول **diversion**" (الكلمة التى استخدمتها فى موضع آخر من المقابلة)؛ ورد فعل الطبيب الثالث، "الرجل المسيحى". يكرر سرد الجراح واختصاصى الأورام قصة طبيبة النساء، مع تأكيد رفضهما المحتمل بالطبيعة "المحافظة جدا" "والمحافظة بشدة" التى يتمتعان بها.[١] إضفاء صبغة درامية على الحوار والإيماءة بشأن الكشف، "أفعل أمرا صغيرا"، مرة أخرى فى المضارع

---

(١) يشير اللقب "مستر هامبدن نفسه" إلى بلدة هامبدن، وهى منطقة تقطنها الشريحة العليا من مهنى الطبقة الوسطى، وخاصة الأطباء (المؤلفة).

التاريخى المسلسل زمنيا، يمثل نواة (Kalcik 1975) من القصة السابقة عن طبيبة النساء التى تعرفها المحاوِرة وتستجيب لها بالضحك، مؤكدة على تاريخهما وتقييمهما المشتركين. تطرح استجابات الجراح واختصاصى الأورام فى سلسلة طويلة من المصطلحات الإيجابية ("أحبَّه"، "عظيم تماما"، "مدهش"، "متفوق، متفوق، متفوق"، و"أحبَّه حقا")، أقوى من التى استخدمها الرجلان الأكبر أو طبيبة النساء. تصحيح السرد، " كان مجرد . رد جيد_على_الوشم/ أقصد على الندبة hh*"، تعرض بشكل مذهل طبقات اللوح الممسوح. بينما كانت ندبة استئصال الثدى فى الثقافة الفرعية للوشم وسما غير مسمى، ومحبطًا، فى الموقف الطبى لهذا التفاعل، بين المتخصصين فى السرطان، طبقة الندبة روتينية وتسميها الراوية، والوشم هو الصدمة اللافتة. واستجابة الأطباء للوشم هى فى الوقت ذاته رد على الندبة التى هى رد على سرطان الثدى، سبب وجود ريا فى المستشفى مرة أخرى.

تعزز ريا الاستجابة الإيجابية للأطباء باستخدامها مرة أخرى المضارع التاريخى الحوارى لكن بشكل أكثر أهمية بالتناوب بين خطابهم المباشر ("قال 'حتي لو كانت امرأة واحدة فى خمس سنوات. إذا كان يمكن أن أخبرها بهذا و/ إذا كان يمكن أن أساعدها/ إذا كان يمكن أن تشعر بأنها أفضل بسبب هذا'") والخطاب غير المباشر ("إن ذلك يستحق بالنسبة له"). يحلل ساوين Sawin (١٩٩٢) التأثير البلاغى للخطاب التقريرى فى السرد الشخصى باعتباره شكلا معقدا من أشكال التقييم الضمنى. يساهم تقرير الخطاب

المباشر وغير المباشر فى الحدث المسرود (تفاعل الراوية مع شخصيات القصة) والحدث السردى (التفاعل الحالى مع المحاوِرة/ الجمهور). وهكذا، تعلن سلطة الطبيب، معلق قوى ومناسب، الحكم على فعل ريا المتمثل فى الوشم، وليس بالنسبة لها وحدها لكن أيضا بالنسبة لنساء أخريات قد يتعرضن لفقد الثدى. تُترَك المحاوِرة/ الجمهور لاستخلاص النتيجة الإيجابية بشأن الوشم.

ينقل الجزءُ الثانى من قصة عينة الفحص الجمهورَ إلى غرفة العمليات لإجراء الجراحة، وريا متيقظة لها. مرة أخرى يقوى تجسيد الخبرة من خلال المضارع التاريخى الحوارى، والديالوج، وحيوية الصوت. المزاج مرح، رغم المناسبة الحزينة. كما فى قصة الرجال الثلاثة، تركز عدسة السرد على المشاهدين أكثر مما تركز على الراوية. الصورة المركزية لعشرين إنسانا ("ليست مبالغة") الذين يجمعهم الجراح لرؤية الوشم تمثل لحظة حاسمة فى القصة. هل وشم ريا ليس مجرد موضوع يلفت الانتباه، لكنه سيرك جانبى بإيحاءاته المتعددة بالوصمة؟ هل خرج عرضها الاستراتيجى للوشم فى هذا التفاعل الطبى عن سيطرتها؟ هل تحول الجسد الكرنفالى على حافة التقليدى والمألوف، المنجز فى قصة طبيبة النساء، إلى الجسد الغريب للفظ، البذيء، الجلف، السوقى، المدنس؟[١] يساعد تحليل سمات الأداء على الرد على هذه

---

(١) عن رؤية الجسد الموشوم باعتباره غريبا، يكتب يونج **Young** (١٩٩٣، ص **xx**): "بوضع هذه الغرابة فى الاعتبار، يرتبط الوشم بالجانب المظلم البذيء، العالم السفلى،=

الأسئلة. على سؤال الطبيب "هل يزعجك هذا؟" ترد ريا "لا[88] لا." مع ارتفاع النبرة ثم انخفاضها وضحكة. وتدعم ضحكة المحاوِرة سؤالَها "هل يمكن أن أتحمل الدخول؟"، وقد طرح بمرح وقوة. يوحى تحمل الدخول بأن تعاون الراوية مع الطبيب هو التعاون الذى تكتشف منه القوة والفائدة. تعود ريا إلى هذه النقطة عند نقطة تالية من المقابلة، قائلة: "وهكذا كان الوشم مثل تحول، سببا لحفلة بدلا من، كما تعرفين، التركيز على [الورم، السرطان]".

توسع مناقشة جراحة الترقيع معنى النجاح والقوة بالنسبة لريا. يأخذ الأداء السردى تحولا ونبرة أكثر جدية من صورة حفلة الجراحة. يوضع رأيهم فى الترقيع، ويتم تأكيده وتكراره، بجوار تجسيدها للوشم- منظره والإحساس به بصريا وفى الخطاب أيضا. تغرس الراوية، مشارِكةً فى المحادثة، رأيها فى الترقيع وهى تعطى الأطباء المعلومات وتحكى "القصة [قصة الوشم] كلها"، التى تضيفها فيما بعد فى المقابلة. إن الإحساس بالخطأ والخوف من العودة مرة أخرى إلى الأطباء، يكتمل بقدرتها على الفعل، خبيرةً وموردًا للمجتمع الطبى، متحدثة مؤقتا على الأقل إلى جمهورهم. والنتيجة هى الانقلاب الكرنفالى عند باختين للتدرج الهرمى الاجتماعى وليس كرنفالا لنزوات غريبة.

=الشيطانى. وبالطبع لهذا العالم المظلم رومانسيته، رنين الوشم، السعى إلى المحرم." (المؤلفة)

لاحظْتُ، محاوِرةً، الإشارات المتكررة لريا إلى "ملمس" الوشم ومنظره أيضًا.[1] حين أطلب توضيحا لما تعنيه "ملمسه" بالنسبة للأطباء أو لها، تتحدث الراوية ببطء وتجد صعوبة فى العثور على الكلمات- أداؤها حاد، مع تكرار وتوقف ذاتى- لتعبر عن مشاعرهم. وتقول فى النهاية "مثلما قال شخص ذات يوم/ إنه أمر أسمع الكثير عنه/ 'حيث كان يوجد شىء بشع يوجد الآن يوجد الآن هذا الجمال'." يحول هذا التقييم استئصال الثدى، وبشكل أوسع سرطان الثدى، من ندبة، ووصمة، وعار إلى أمل وجمال، لحظة رزينة ونفيسة فى الأداء السردى بعد المزاح السابق. رمم الوشمُ، وهو شىء جمالى، الجسدَ التالف. تقوم الاستراتيجية السردية لريا، وهى مرة أخرى مثال لتقييم متضمن فى خطاب لطرف ثالث، بوظيفة مختلفة إلى حد ما عن المثال السابق لخطاب الطبيبة. يفتقد "شخص ما" التعليق الجازم على جرَّاح لكن التعبير يهب التقييم فى الوقت الذى يقلل فيه من أهمية تورط ريا فى تشكيله، استراتيجية لحفظ سردها وحياء جنسها فى العرض الجسدى البصرى. تحقق ريا تقييما إيجابيا لعملها بتعبير متواضع. مرة أخرى يلتف المدخل إلى الذات عبر الآخرين، بهدف أخذهم معها لاعتبار الوشم بديلا للترقيع.

---

(١) لا يمكن أن أحدد إذا كانت "**feel**" تشمل اللمس بالإضافة إلى المشاعر التى تشير إليها الراوية. لمناقشة مهمة عن توترات المنظر والملمس **feel** فى الخبرة بالثدى، انظر **I.M. Young (1990)** (المؤلفة).

تختتم ريا القسم بالعودة إلى الخطاب غير المباشر للأطباء، ونسبته إلى المهنيين فى مجال الطب- "يفعل لهم النظر إليه" - الإحساس بالوشم باعتباره "صورة جديدة^^" "حياة جديدة^^" و" أمل^^ أو رُقِى^^". تؤدى هذا القسم بنبرة مرتفعة وإيقاع بطيء بشكل غير معهود. لا يمكن، بالتأكيد، الوصول إلى مشاعرها الخاصة، بشأن صورة وحياة جديدتين وأمل، إلا بشكل غير مباشر عبر مشاعر الآخرين. تكشف وشمها لأنظار المجتمع الطبى فى أداء منتصر، لكن سردها الاستراتيجى، الذى يعمل بشكل غير مباشر من خلال التقييمات الضمنية للخطاب التقريرى، يخفى الكثير منها عن تدقيق الجمهور. فى القسم الرابع من المقابلة تثق، مع ذلك، فى أن "للوشم أهمية أكثر وأكثر . له الأولوية بالنسبة لى لأراه"، متفوقة عاطفيا على جراحتها الجديدة.

يلقى الجزء الأخير من قصة عينة الفحص قدرا ضئيلا من الاهتمام، لكن الاستجابة السلبية "للرجل المسيحى جدا" تردد أصداء المعنى اللعين لوشم الإشعاع باعتباره وسم الشيطان، مما يجعلها عفريتا غريبا بجواز سفر إلى الجحيم. ما أثارته الراوية نفسها من معنى للوشم هنا ينبثق من آخر اجتماعى قوى. تستدعى هذه الاستجابة ("التافهة") للطبيب ويفترض أنها استجابة تنطوى على حكم يذكرنا باستجابة الشاب المروَّع فى القصة الثالثة، لكن الراوية تتناول الطبيب بتعاطف أقل. وتمنح أيضا هذا الطبيب الخطاب، لكن محاكاتها الجافة "حسنا، يباركك الرب" تعبر صراحة عن رفضها لاستجابته، السلبية "الوحيدة"، فى الوسط الطبى. يسمح لها الأداء السردى لخطابه بتغيير معنى الكلام بتغير مقام الصوت.

لكن هذا التفاعل النهائى يعلن أن سرد الوشم يبقى ملتبسًا وناقصًا، خبرةً وسردًا. تتبع ريا مقطع الرجل المسيحى بملاحظة أن "[الناس] لا يعرفون ما يفعلون معه. لأننى هناك، أنا من الطبقة المتوسطة، تعرفين، ثم هناك الوشم، وهكذا ماذا تفعلين مع هذين الشيئين؟" الهوية المنجزة هى بالتالى مجزأة، ومتضاربة، وغير مستقرة ، ليست نهائية. عند نقطة تالية فى المقابلة، تستنتج أن "هناك طبقات أكثر لهذا الوشم... لكن أحيانا، أيضًا، يكفى فقط أن يوجد، دعه يدافع عن نفسه ".

الأداء السردى للهوية

فى قراءة طبقات جسد هذه المرأة العرقية، الجسد الموسوم بسرطان الثدى والإشعاع واستئصال الثدى والوشم، يقرأ المرء فى الوقت ذاته كفاح ريا لاستعادة جسدها من تلف المرض والجراحة والقوى العديدة الموصومة للخطاب. رغم أن ريا تدرك هذا الوشم فى ظل ظروف ضرورية- ليست من صنعها- إلا إنها تعبر عن الوشم وفقا لشروطها الخاصة، وتراه رمزًا لإصلاح جسدها. ضد غزو السرطان والخوف المستمر من تكراره، يرمز الوشم إلى الاختيار والتحكم، الخيال والحركة، الشجاعة والمقاومة الخلاقة وسط الخسائر. يستجيب أداؤها السردى للهوية لوسم سرطان الثدى واستئصال الثدى مع وسم جسدها: وسمْتُ نفسى، أنا وشم. يجسد أداؤها السردى الندب المتعددة لهويتها واختلافاتها. يحول وسم جسدها معانيه بالنسبة

لها ويمزق بشكل محتمل الخطاب الثقافى للوشم وسرطان الثــدى (**Spence 1995**).

يجسد الوشم قصة جسد ريا، ذاكرةً بصرية ورمزًا للشجاعة والأمــل. كما يكتب دليو **Delio** (١٩٩٤، ص ١٣): "تمنحنى [وشومى] شعورا بــالقوة وفى الوقت ذاته تذكِّرنى بفنائى". فى أداء ريا السردى للهوية، طاوية الصدمة الجسدية والثقافية لتاريخها الشخصى مع سرطان الثــدى وكاشــفة خبرتهــا المعيشة فى فضاء اجتماعى (**Kleinman & Klienman 1994**)، نسمع أيضًا رغبة قصتها وديناميكيات الأمل (**Barnard 1995**؛ **Good, Good, Schaffer & Lind 1990**). على حدود ســرطان الثــدى والندبــة، بــين الــضرورة والاحتمال، تستمد ريا القوة والأمل من نتاج تخيلها– الوشم والــسرد. كمــا يصف فرانك (١٩٩٥) راوى القصص الجريح، الجسم نفسه رسالة: "الجسم المعتل قصة ويريد أن تكون قصة جيدة" (ص ٥٠). عن الجسد، وللجــسد، ومن خلال الجسد، تغمر المبالغة فى الأداء (اللغة، والصوت، والنص).

كما يوحى تحليل هذا الأداء، كل من الوشم والسرد أكثر مــن عمليــة نفسية داخلية وأكثر من تعبير ذاتى ؛ تغير فى الوعى يحث النقــد الثقــافى. يوضح برنارد (١٩٩٥) أن ديناميكيات الأمل تشمل "تفاعل العمليات التخيلية الشخصية مع احتمالات الوضع التاريخى للمرء، وهى تُتاح وتُتنقَــل خــلال الرموز الثقافية القوية والممارسات الاجتماعيــة" (ص ٥٤). يتــشابك الأداء السردى لوشم ريا مع النظم الاجتماعية بقدر ما يتشابك مع المفاهيم الذاتيــة؛ الجسم الموشوم هو الحد الأدائى بين الداخل والخارج، الذات والعالم. وعلــى

المستوى الاجتماعى تأخذ إعادة صياغة الاحتمالات بالنسبة للذات شكل نقد للمقولات التى يعرف بها المجتمع وصمة سرطان الثدى واستئصاله والوشم وتحولها. لا يشكل سرد وشم ريا تحولا شخصيا فقط، لكنه يشكل قصة اجتماعية وسياسية عن الانتهاك.

يوحى الأداء السردى للهوية بأن التحول والانتهاك ليسا محددين أو مستقرين أو نهائيين. يحمل حكى قصة علة امرئ فى سرد شخصى دائما خطر الحافة المزدوجة والخط الرفيع بين التعافى والانتهاك التى تفحصها ليندا ألكوف **Alcoff** وليندا جراى **Gray** (١٩٩٣) فيما يتعلق بخطاب الناجى. الأداء السردى لريا انتهاكى إلى درجة أنه يكسر الصمت عن سرطان الثدى، وفقدان الثدى، والوشم، ويجلبها إلى عالم الخطاب، ويفند معانيها السائدة الواصمة. الأداء السردى لريا عن الهوية استردادى حتى إنه ينقش هذه الخبرات فى بنى السيادة الموجودة: يمكن أن يزيد الإفشاءُ السيادة كما يمكن أن يقللها. ضمن فخاخ الرؤية التى يرصدها فيلان **Phelan** (١٩٩٣) المراقبة، واستراق النظر، والفتشية؛ وضمن فخاخ السمع التى يحذر منها إيستروف **Estroff** (١٩٩٥) تحويل الصوت والخبرة إلى سلعة. وبالمثل، يفحص بلمر **Plummer** (١٩٩٥) سياسة حكى القصص الجنسية. كيف يقاوم الأداء السردى لريا عن الهوية استرداد السرد الطبى والأيديولوجيات السائدة الأخرى المتعلقة بالنوع والعرق والطبقة؟ للإجابة على هذا السؤال، علينا أن نتأمل الصراع على المعانى فى الأداء السردى فى معناه المزدوج باعتباره فعلا وتجسيدا، وتمثيله للوشم وظروف الحكى. ما تبعات حكى قصة الوشم بهذه الطريقة الخاصة بهذا الأداء الخاص؟

أولا: لا تصور ريا الصراع على المعانى باعتباره داخليا بالنسبة لها، لكن باعتباره سلسلة تفاعلات اجتماعية مع الآخرين: فنيى الإشعاع، والمرأة فى محل الإطارات، والرجال الثلاثة أثناء الوشم، وطبيبة النساء، وبقية الطاقم الطبى. على حواف الجلد الموشوم، الانهماك الديناميكى للذات والآخر يغير وضع الحاملة وهويتها (**Kapchan 1993, p.8**). فى هذه المواجهات، تواجَه المعانى الموصومة- الوشم إثمًا سيِّئَ السمعة، مرضيًّا وفاضحًا- وتُفنَّد ويعاد ترتيبها مع الصحة والجمال والأمل. يؤكد أداؤها السردى ندوب هويتها بدل أن ينفيها، بالضبط كما يغطى الوشم ندبة السرطان ويرفض أن يخبئها. نفى الثدى بالسرطان والاستئصال يعاد وسمه بالوشم، ويبقى الثدى الغائب مرئيا، مستدعيا انتباها أعظم بزخرفته وعرضه؛ ويجعل أداؤها السردى قصتها مسموعة من خلال قوتها. يغير سرد وشم ريا الجسد مستأصَل الثدى إلى موضوع جمالى، شكل أنثوى آخر، مقاوما الترقيع بديلا يقدمه الطب، ويصبح طبيعيا بصورة مطردة فى علاج سرطان الثدى. ترفض القصةُ الجيدةُ الإنكارَ وتقف ضد الضغوط الاجتماعية (**Frank 1995**). يتحرك أداؤها السردى باتجاه الظاهرى/ الخارجى/ الآخر(الآخرين) بدلا من الباطنى/ الداخلى/ الذات موضع النقد والتغير الاجتماعى.

ثانيا: لا يُوجَّه الأداءُ السردى لريا عن الهوية إلى الذات أو المحاوِرة فقط، بل يوجه أيضا إلى "جمهور شبحى"، وخاصة من يمتهنون الطب، ممن يتمتعون بتكافؤ خاص فى هذا الديالوج نتيجة سلطتهم وتأثيرهم على المصابات بسرطان الثدى. وحيث إن ريا نفسها قاومت ترقيع الثدى، فهى تتدخل فى

"رأيهم" فى الترقيع بمعرفتها وخبرتها بالوشم. بتجسيدها للوشم وتحويله إلى سرد، تخاطب الآخرين فى المجال الطبى والمنتمين إلى الطبقة الوسطى، وتدعوهم إلــى تأمــل الوشم بطريقة أخرى. ورغم أن دراسة ساندرز (١٩٨٩) لثقافة الوشم المعاصر تؤكد على سماته الانتسابية داخل جماليات الجماعة وهويتها، فإن ريا تنفصل بشكل دال عن الثقافــة الفرعية للوشم. تعبيرها السردى عن استجابات الآخرين تعاطفى وانتسابى غالبا، مقاومــة الاستجابات السلبية الشيطانية للوشم. يعمل أداؤها السردى للهوية الموشومة على تيــسير التفاعلات مع الآخرين، لا إعاقتها، على تلطيفها، لا إرباكها، لكن دون التضحية بتحديات هوية النوع والطبقة ووصم سرطان الثدى واستئصاله.

يدعو أداء وشم ريا إلى المقارنة مع أشخاص آخرين موصومين، مــن قبيل الشبان البريطانيين الموصوفين فى كتاب ديك هيبديج (١٩٨٨) بعنوان "**الاختباء فى النــور**" أو موشومى فيروس نقص المناعة/ الإيدز (**Brouwer 1998**). فى الحالة الأولى، يقترح هيبديج أن هؤلاء الشبان الذكور من الطبقة العاملة يوشمون وجوههم ليمارسوا القوة على أجسادهم لأنهم لا يملكون شيئا يذكر سواها، قارئين هذا الفعل فى المناخ الاقتصادى الحالى باعتبار أنك "تنبذ نفسك قبل أن يفعلوا بك ذلك" (ص ٣١-٣٢). مثل هؤلاء الشبان، تحتل ريا حالة منبوذة بفضل مرضها وندبتها، وهويتها أيضًا، امرأة أمريكية من أصول فرنسية. ومثلهم يتحول وشمها عند النظر إليه إلى فعل عدوانى. تشارك ريا فى ممارسة القوة على جسدها، لكن أداء وشمها يختلف عن وشــم هــؤلاء الشبان ليس فقط فى ظروف الوشم وموضعه (ندبة استئصال الثدى) ولكــن لأن أداءها ينتسب إلى ثقافة الطبقة الوسطى رغم تحديات الوشم لقيمها.

قد تقرب ريا ظروف وشمها أكثر إلى وشم المصابين بفيروس نقـص المناعة لهويتهم "الملطخة"، بوعى وإرادة، مَن يضعهم برووير **Brouwer** فى المشروع الأكبر للرؤية فى النشاط فى مجال حقوق المصابين بالإيـدز. إن المقولات الأدائية الموازية لهذه الوشوم كثيرة، ومن بينها كيف أنها تشير إلى إعاقة توقعات الصحة من خلال رفض "المرور"، وتحـدٍّ لمعـايير سـلوك "المريض" أو "الضحية"، العضوية فى جماعة والتضامن معها، شعور بالأمل وحتى بالمرح لأولئك المصابين بالمرض، والتمكن من السيطرة على حيـاة المرء والزهو بها. ومع ذلك، يقترح برووير أن الرؤية الأكبر لموشوم فيروس نقص المناعة/ الإيدز تتجاوز وشم استئصال ثدى ريا، وخاصة فى أشـكال المراقبة الجائرة العقابية والمضايقة اللفظية أو الجسدية فى المواقف العامـة. بالإضافة إلى ذلك، أخطار تقليص هوية الإنسان إلى "حامل مـرض" تـزداد بالنسبة لموشوم فيروس الإيدز/ الإيدز حين تكون الصورة البصرية تصريحًا (ملتبسًا دائمًا) دون الأداء السردى المصاحب التى تلح عليه ريا.

ثالثًا: يغرس الأداء السردى للهوية، بشكل كبير، صـوت ريـا فـى المناقشات الثقافية. الوشم ليس مجرد عرض بصرى، لـيس شـيئًا لتحـديق الآخرين فى جسد صامت: إنها تتكلم من خلال جسدها وعنه وبه. تحقق ريا صوتها فى أحداث قصة بالانتقال من الصمت (فى قصة وشم الإشعاع) إلـى الحديث فى القصتين النهائيتين. فى وجه الآخرين، تمارس شـجاعة ولـيس عارا، رغم شجاعة تخلو من التبجح والعداء. وهذه الاستراتيجيات الـسردية مؤثرة خاصة فيما يتعلق بتركيز الخطاب التقريـرى وتـضمينه. يـتفحص

التركيزُ استجاباتِ الآخرين وليس الخضوع للتحديق الـذكورى أو الطبـى. تقاوم إعادة صياغة موقفِ استراق النظر جعل الـذات شـهوانية لدغدغـة الجمهور. تمارس مقاومتها لطرح العمل الأيديولوجى للثقافة وتحقيق القـوة، وتعيق تكاثر القوى المهيمنة. بدلا من عرض مسرحى أو مهرجان جـانبى، تعبر ريا عن هويتها مشاركةً فى الديالوج الطبى مع جمهور طبـى. إنهـا "تمتلك" مرضها وندبتها بفاعلية، مضفية طابعا شخصيا على علتها فى إغفال الطب للاسم. وتحرف هـذه الاسـتراتيجية أيـضا الانتبـاه عـن الحالـة السيكولوجية، وخاصة التعبير المحتمل عنها بوصفها ضحية، لتضع الآخرين فى زاوية رؤية الراوية. إن استراتيجيات التقييم الضمنى فى خطاب تقريرى تحرف بصورة مماثلة الانتباه عن الحالة الداخليـة لريـا إلـى تـصريحات الآخرين. والتقييمات المتضمنة فى الخطاب السلطوى للآخـرين لـه تـأثير مزدوج يتمثل فى تعزيز معانى ريا الخاصة وحفظ حيائها السردى.

رابعًا: تتخلى ريا عـن الإفـشاء التـام للاعتـراف (Atkinson & Silverman 1997)؛ لا تحكى ولا تعرض كل شيء. مثل الوشم الذى تخفيه ريا أو تكشف النقاب عنه بشكل استراتيجى، تقاوم بشكل استراتيجى حتميـة الاعتراف فى مَحاوِر مهمة، وخاصة العاطفية والجنـسية. تقـوى الـسمات الاجتماعية المشتركة (النوع، الطبقة، العرق، العمر) بين الراوية والمحاوِرة الأداء أثناء الأحداث الأساسية، كما حين تتعاون الراوية والمحـاوِرة لرؤيـة الهيئة الطبية. لكن الأداء السردى يتوقف عنـد ألفـة تقـديم جـسد ريـا، ومشاعرها، وحياتها الجنسية فى العرض للجمهور. مدركة تمامـا للطبيعـة

العامة للأثداء والجمهور العام "الشبحى" أيضا، يكشف الأداء السردى لريا بشكل استراتيجى الوشم وخبرتها ويحجبها. فى انحراف تحديق متلصص، تتجنب اللجوء إلى الإثارة واستغلال الذات. تتجلى هذه الاستراتيجيات فى الإخفاء فى أنشطة أخرى تذكرها فى المقابلة؛ على سبيل المثال، توافق على إعطاء الأطباء نسخا من ملصق ميتزجر والنشرة ولا توافق على إعطائهم صورا فوتوغرافية لوشمها.(١)

أخيرًا، تتصرف ريا تصرف خبيرة فى خبرة الوشم، ترحب بالاعتبار الطبى للوشم وترفض قوة أهل الطب لتحديد شرعيته. يحدد ألكوف **Alcoff** وجراى **Gray** (١٩٩٣، ص ٢٨٠-٢٨١) خطر الاعتراف بتقسيم النظرية والخبرة بحيث تكون النظرية منشقة بالضرورة عن الخبرة ومهيمنة عليها. تكمن النظرية فى الخبراء والمعترفين؛ وتسكن الخبرة الضحايا والناجين. ومع ذلك، يصبح الوشم انتهاكًا وريا تحدد خبرتها وتنظِّرها فى أدائها السردى (**Mascia-Lees & Sharpe 1992**). يكشف أداؤها السردى للهوية عملية الوعى الذاتى التى تفهم بها **أن** الشخصى سياسى و**كيف** يكون سياسيا، **أن** جسمها موسوم بشكل خاص ومادى فى ظروفه واحتمالاته الاجتماعية بالنسبة للوجود و**كيف** يتم ذلك. تجسد ريا، وهى تتصرف باعتبارها أداة خلاقة فى حياتها، تجسد قوة الوشم لتستعيد جسدها وتدرك صوتًا من الهوية التالفة للمرض والوصمة. تنجز الوسم متعدد الطبقات- وسم سرطان الثدى، واستئصال الثدى، والوشم- كفاحها الإبداعى والشجاع على الحدود الكاملة

---

(١) ولا تصف وشمها بالتفصيل فى المقابلة. ومع ذلك، ترينى وشمها (المؤلفة).

المأمولة للضرورة والاحتمال بالنسبة للذات والنساء الأخريات. يمتزج حتما مثل هذا التصرف، وهو خطر ومعقد دائما، بالإمكانية المستردة والمتجاوزة للسرد الشخصى.

يؤكد الوضع النظرى المتبع هنا على أن المعنى التام للسرد أدائى وليس دلاليا، معنى مستقر فى تبعات السرد ومعناه أيضًا. ومن النتائج المهمة لهذه المقاربة أن المرء لا يستطيع أن يحدد آليات التجاوز و/أو الاسترداد للسرد المؤسس على النص وحده أو خبرة المؤدِّى، خارج ظروف أدائه. ومن شروط الأداء التى لا يشار إليها عادة سياق البحث نفسه. هل ينسخ بنى الهيمنة؟ تسأل إستروف **Estroff** (١٩٩٥) "أية قصة هى على أى حال؟" طارحة ضوءا استفهاميا خاصا على الورطة الخلقية لبحث سرد العلة: "إذا كانت العلة المزمنة تمثل خسارة حتمية للسلطة والسيطرة والذات، هل نضاعف هذه العملية بطريقة ما أو نجعلها أسوأ بتركيزنا الشديد على الخبرة المرتبطة بالعلة، مضاعفة بالتميز السردى للمؤلف/الدارس؟ أو هل ربما نعكس الإحساس بالخسارة ونبطله بإعطاء صوت إضافى ولحظات تعاطف من التأمل إلى أشخاص ما كانوا ليتمتعوا بها دون ذلك؟" (ص ٧٩). قضايا السلطة والصوت والمسئولية تُطرَح غالبا فيما يتعلق بالإذن، والتعاون، وعودة البحث إلى المشاركين فى جهد لتضييق الهوة بين الأكاديميين الذين يبحثون ويكتبون، ومَن يخضعون للبحث وتتناولهم الكتابة.[١] وهذه التوترات

---

(١) للاطلاع على بعض المناقشات، انظر **Estroff (1995)**، و**Alcoff (1991-2)**، و **Kirsch (1999)**. أناقش هذه القضايا فيما يتعلق ببحثى فى **Lnagellier (1994)** (المؤلفة).

تربط العلاقات بين الناس فى ظل ظروف استطرادية خاصة وليس المبادئ المنهجية الصحيحة تماما.

تتطلب مقاربة الأداء السردى، رغم أننى لا أستطيع أن أطرحها بشكل كامل هنا، أن أطرح نفسى طرفا فى العقد السردى مع ريا فى المقابلة وفى عملية الكتابة. أعطيْتُها المسودات الكاملة للمقابلة وتنقيح لها للتحليل وأيضا مسودة لهذه المقالة، مرحبة باستجاباتها ومُدمِجة لها. بعد ابتكار اسم مستعار لها، على سبيل المثال، فهمْتُ من مناقشات تالية أن تتمنى استخدام اسمها الحقيقى. من منظورها، اتباعى لتقاليد العلوم الاجتماعية المعيارية جعلت خبرتها، ناجية من سرطان الثدى وامرأة أمريكية من أصول فرنسية، غير مرئية، مولِّدة بنى للقوى المهيمنة. حين تضمن بحثى مصدرا عن الوشم فى الثقافة الكندية الفرنسية (**Dube 1979**)، رحبت بمعرفة الرابطة العرقية لاختيارها. وظهرنا أيضا معًا فى مؤتمر إقليمى ونواصل تعاوننا فى هذا المشروع وفى مشاريع أخرى. كما يوضح فرانك (١٩٩٥)، جزء مما يحول القصص إلى شهادة هو دعوة المستمع ليستقبل هذه الشهادة. يزيد النشر حتما من خطورة السرد فى الوقت الذى يوسع فيه دائرة الشهادة، مورطة نفسى والآخرين فيما نشاهده.

تؤكد المقاربة الأدائية للسرد على أن كلَّ أداءٍ فريدٌ، ومن ثم كل هوية سردية متعددة ومجزأة وغير مكتملة. الهوية كفاح أدائى، مزعزع ومؤجل دائما. إن جسد الراوية، حاملا علامات متعددة للوضع ، يضعها فى سلسلة خبرات ثقافية خاصة بالصحة والنوع والطبقة والعرق والإثنية والنشاط الجنسى، الخ، وأيضا فى علاقة مع المحاوِرة والجمهور. تستنتج "سيدونى

سميث" (١٩٩٤) أن جسد الهوية يحدد باعتباره موضعًا لعلامات متعددة ربما يحدد نقطة الرحيل وليس الوصول إلى الوطن. إمكانية رؤية الجسد الموشوم بسرطان الثدى وسماعه يجسد قوة ذات الجسد لتحول وتبدل شروط وجودها. تؤدى ريا، من خلال الجرح الذى يمنح القوة لسردها، علامات الهوية فى تجسيد جسدى واجتماعى للاحتمالات بالنسبة لذات تورط الآخرين أيضا. يذكرنا تعبير "أنت موسومة" بأن الحدود بين الصحة والعلة ديناميكية ومرنة.

تذييل: سرد وشم ريا

(* تشير إلى المقتطف الذى تم تحليله من القصة)

الجزء الأول: الإلهام وظروف الوشم

أسباب عدم الترقيع

إحصائيات سرطان الثدى

ملصق دينا ميتزجر وأنواع الجسد

* قصة محل الإطارات

ظروف الوشم

والد الزوج

محادثة مع مصمم الأجهزة التعويضية

الواشمة

"مناقشة الطبقة" (الثقافة الفرعية للوشم)

النظر فى المرآة

الجزء الثانى: الوشم

خطة التصميم

*قصة الرجال الثلاثة

الوشم

استجاباتها للعملية والوشم: "يمكنك أن تعيشى به"

الجزء الثالث: ردود أفعال الناس لوشمها

ردود أفعال الأسرة (الزوج، الابنة، الولدان)

أخت الزوج وبنات الأخوة والأخوات

الوسط الطبى

*قصة طبيبة النساء

قصة مصمم الأجهزة التعويضية

(رسالة من رجل فى قصة السجن)

(مديرة فى قصة الجامعة)

*قصة عينة الفحص (الجراح، "اختصاصى الأورام"، و"الرجل المسيحى")

الجزء الرابع: تقييماتها للوشم

كان جديرا بالمخاطرة

"تافه"

"عمل شىء عن نفسى"

الوشم مقابل كشفه على الملأ

"لست شجاعة لفعل ذلك به لكننى فعلته"

الوسط الطبى

إعطاء المعلومات للأطباء مقابل "الشعور بالغباء"

رؤية الوسط الطبى للوشم باعتباره "انحرافا"، "حفلة"

شهوانية الوشم

"أشعر بالزهو"

معنى أبعد حتى من الجهاز التعويضى: "أولوية بالنسبة لى أن أراه"

المـــراجـــع

Alcoff, L. (1991–2). The problem of speaking for others. *Cultural Critique, 20*, 5–32.
Alcoff, L., & Gray, L. (1993). Survivor discourse: Transgressive or recuperative? *Signs, 18*, 260–290.
Altman, R. (1996). *Waking up, fighting back: The politics of breast cancer.* Boston, MA: Little, Brown, & Company.
American Cancer Society. (1997). *Cancer facts and figures.* Atlanta, GA: American Cancer Society.
Atkinson, P., & Silverman, D. (1997). Kundera's *immortality*: The interview society and the invention of self. *Qualitative Inquiry, 3*, 304–325.
Barnard, D. (1995). Chronic illness and the dynamics of hoping. In S.K. Toombs, D. Barnard, & R.A. Carson (Eds.), *Chronic illness: From experience to policy* (pp.38–57). Bloomington, IN: Indiana University Press.
Batt, S. (1994). *Patient no more: The politics of breast cancer.* Charlottetown, PEI: Gynergy.
Bauman, R. (1977). *Verbal art as performance.* Prospect Heights, IL: Waveland.
Bauman, R. (1986). *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative.* Cambridge: Cambridge University Press.
Bell, S. (1988). Becoming a political woman: The reconstruction and interpretation of experience through stories. In A. Dundes Todd & S. Fisher (Eds.), *Gender and discourse: The power of talk* (pp. 97–124). Norwood, NJ: Ablex.
Brouwer, D. (1998). The precarious visibility politics of self-stigmatization: The case for HIV/AIDS tattoos. *Text and Performance Quarterly, 18*, 114–136.
Bury, M. (1982). Chronic illness as biographical disruption. *Sociology of Health and Illness, 4*, 168–182.
Butler, J. (1990). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. In S. Case (Ed.), *Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre* (pp. 270–282). Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Delio, M. (1994). *Tattoo: The exotic art of skin decoration.* New York: St. Martin's Press.
Dube, P. (1979). *Tattoo-tatoué: Histoire, techniques, motifs du tatouage en Amérique française, de la colonisation à nos jours.* Montreal, Quebec: Jean Basile.
Estroff, S.E. (1995). Whose story is it anyway? Authority, voice, and responsibility in narratives of chronic illness. In S.K. Toombs, D. Barnard, & R.A. Carson (Eds.), *Chronic illness: From experience to policy* (pp.77–104). Bloomington, IN: Indiana University Press.
Fine, E. (1984). *The folklore text: From performance to print.* Bloomington, IN: Indiana University Press.
Frank, A.W. (1995). *The wounded storyteller: Body, illness, and ethics.* Chicago, IL: University of Chicago Press.
Garro, L.C. (1994). Narrative representations of chronic illness experience: Cultural models of illness, mind, and body in stories concerning the temporomandibular joint. *Social Science and Medicine, 38*, 775–788.
Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Good, M.D., Good, B.J., Schaffer, C., & Lind, S.E. (1990). American oncology and the discourse on hope. *Medicine and Psychiatry, 14*, 59–79.

Govenar, A. (1988). The variable context of Chicano tattooing. In A. Rubin (Ed.), *Marks of civilization: Artistic transformations of the human body* (pp.209–218). Los Angeles, CA: Museum of Cultural History.

Hebdige, D. (1988). *Hiding in the light.* London: Routledge.

Hooper, J. (1994). Beauty tips for the dead. In P. Foster (Ed.), *Minding the body: Women writers on body and soul* (pp. 107–137). New York: Anchor.

HopKins, M.F. (1995). The performance turn — and toss. *Quarterly Journal of Speech, 81*, 228–236.

Kalčik, S. (1995). "... like Ann's gynecologist or the time I was almost raped": Personal narratives in a women's rap group. In C. R. Farrer (Ed.), *Women and folklore* (pp. 3–11). Austin, TX: University of Texas.

Kapchan, D. (1993). Moroccan women's body signs. In K. Young (Ed.), *Bodylore* (pp. 3–34). Knoxville, TN: University of Tennessee Press.

Kasper, A.S. (1995). The social construction of breast loss and reconstruction. *Women's Health: Research on Gender, Behavior, and Policy, 1*, 197–219.

Kirsch, G.E. (1999). *Ethical dilemmas in feminist research: The politics of location, interpretation, and publication.* Albany, NY: SUNY Press.

Kleinman, A. (1988). *The illness narratives: Suffering, healing and the human condition.* New York: Basic Books.

Kleinman, A., & Kleinman, J. (1994). How bodies remember: Social memory and bodily experience of criticism, resistance, and delegitimation following China's cultural revolution. *New Literary History, 25*, 707–23.

Krakow, A. (1994). *The total tattoo book.* New York: Warner Books.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection.* New York: Columbia University Press.

Labov, W. (Ed.) (1972). *Language in the inner city.* Philadelphia, PA: University of Philadelphia Press.

Langellier, K.M. (1999). Personal narrative, performance, and performativity: Two or three things I know for sure. *Text and Performance Quarterly, 19*, 125–144.

Langellier, K.M. (1994). Appreciating phenomenology and feminism: Researching quiltmaking and communication. *Human Studies, 17*, 65–80.

Langellier, K.M., & Peterson, E.E. (1992). Spinstorying: An analysis of women storytelling. In E.C. Fine & J.H. Speer (Eds.), *Performance, culture, and identity* (pp. 157–179). Westport, CN: Praeger.

Langellier, K.M., & Sullivan, C.F. (1998). Breast talk in breast cancer narratives. *Qualitative Health Research, 8*, 76–94.

Lautman, V. (1994). *The new tattoo.* New York: Abbeville Press.

Love, S.M. (with K. Lindsey). (1990). *Dr. Susan Love's breast book.* Reading, MA: Addison-Wesley.

Maclean, M. (1988). *Narrative as performance: The Baudelairean experiment.* London: Routledge.

Madison, S. (1993). "That was my occupation": Oral narrative, performance and black feminist thought. *Text and Performance Quarterly, 13*, 213–232.

Mascia-Lees, F., & Sharpe, P. (1992). The marked and the un(re)marked: Tattoo and gender in theory and narrative. In F. Mascia-Lees & P. Sharpe (Eds.), *Tattoo, torture, mutilation, and adornment: The denaturalization of the body in culture and text* (pp. 145–169). Albany, NY: SUNY Press.

Metzger, D. (1983). *Tree and the woman who slept with men.* Berkeley, CA: Wingbow.

Mifflin, M. (1997). *Bodies of subversion: A secret history of women and tattoo.* New York: Juno Books.

Minister, K. (1991). A feminist frame for the oral history interview. In S. B. Gluck & D. Patai (Eds.), *Women's words: The feminist practice of oral history* (pp. 27–41). New York: Routledge.

Mishler, E. (1984). *The discourse of medicine: Dialectics of medical interviewing.* Norwood, NJ: Ablex.

Moraga, C. (1983). *Loving in the war years.* Boston, MA: South End.

Paget, M. (1993). *A complex sorrow: Reflections on cancer and an abbreviated life.* Ed. M. DeVault. Philadelphia, PA: Temple University.

Parker, A., & Sedgewick, E. K. (1994). *Performativity and performance.* New York: Routledge.

Peterson, E. E., & Langellier, K. M. (1997). The politics of personal narrative methodology. *Text and Performance Quarterly, 17,* 135–152.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance.* London: Routledge.

Plummer, K. (1995). *Telling sexual stories: Power, change, and social worlds.* London: Routledge.

Riessman, C. K. (1990). Strategic use of narrative in the presentation of self and illness: A research note. *Social Science and Medicine, 30,* 1195–1200.

Riessman, C. K. (1993). *Narrative analysis.* Newbury Park, CA: Sage.

Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative fiction: Contemporary poetics.* London: Methuen.

Rubin, A. (1988). *Marks of civilization: Artistic transformations of the human body.* Los Angeles, CA: Museum of Cultural History.

Sanders, C. R. (1989). *Customizing the body: The art and culture of tattooing.* Philadelphia, PA: Temple University Press.

Sanders, C. R. (1988). Drill and frill: Client choice, client typologies, and interactional control in commercial tattooing settings. In A. Rubin (Ed.), *Marks of civilization: Artistic transformations of the human body* (pp. 219–233). Los Angeles, CA: Museum of Cultural History.

Sawin, P. (1992). "Right here is a good Christian lady": Reported speech in personal narratives. *Text and Performance Quarterly, 12,* 193–211.

Sharf, B. (1995). Poster art as women's rhetoric: Raising consciousness about breast cancer. *Literature and Medicine, 14,* 72–86.

Smith, S. (1994). Identity's body. In K. Ashley, L. Gilmore, & G. Peters (Eds.), *Autobiography & postmodernism* (pp. 266–292). Amherst, MA: The University of Massachusetts Press.

Spence, J. (1995). *Cultural sniping: The art of transgression.* London: Routledge.

Sullivan, C. F. (1997). Women's ways of coping with breast cancer. *Women's Studies in Communication, 20,* 59–81.

Tannen, D. (1989). *Talking voices: Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse.* Cambridge: Cambridge University Press.

Twigg, R. (1992). The performative dimension of surveillance: Jacob Riis' *How the other half lives*. *Text and Performance Quarterly, 12*, 305–328.
Weedon, C. (1987). *Feminist practice and poststructuralist theory.* Oxford: Blackwell.
Williams, G. (1984). The genesis of chronic illness: Narrative reconstruction. *Sociology of Health and Illness, 6*, 175–200.
Wojcik, D. (1995). *Punk and neo-tribal body art.* Jackson, MS: University of Mississippi Press.
Wolfson, N. (1978). A feature of the performed narrative: The conversational historical present. *Language in Society, 7*, 215–237.
Wroblewski, C. (1989). *Skin shows: The art of tattoo.* London: Virgin Publishing.
Young, I.M. (1990). *Throwing like a girl and other essays in feminist philosophy and social theory.* Bloomington, IN: Indiana University.
Young, K. (Ed.) (1993). *Bodylore.* Knoxville, TN: University of Tennessee Press.
Young, K. (1989). Narrative embodiments: Enclaves of the self in the realm of medicine. In J. Shotter & K.J. Gergen (Eds.), *Texts of identity* (pp. 152–165). Newbury Park, CA: Sage.

الجزء الثالث

بين الماضى والحاضر ذاكرة السيرة الذاتية والهوية السردية

الفصل التاسع

الرؤية الإبداعية لريتشارد فاجنر فى لاسبزيا

أو

التفسير بأثر رجعى للخبرة فى ذاكرة السيرة الذاتية وظيفة لهوية منبثقة

جيروم ر. سيولستر

المقدمة

التباين فى حكايات السيرة الذاتية

فى الإثنين، ٥ سبتمبر ١٨٥٣، كتب ريتشارد فاجنر رسالة من "لاسبزيا"، فى إيطاليا، إلى زوجته "مينا"، وقد بقيت فى البيت فى زيورخ

> **فى مساء السبت- كما أخبرتُك آخر مرة- انطلقتْ إلى البحر؛ اعتقدتُ أن هواء البحر سيجعلنى فى حالة طيبة. كانت الرياح معاكسة وقوية والبحار هائجة؛ أيقظت الذكريات بالتأكيد! أصيب كل من حولى بدوار البحر؛ ألقيْتُ بحرية تامة من فوق جانب السفينة بكل محتويات الوجبة التى تناولْتَها على الأرض فى منتصف النهار؛ واستلقيْتُ بعد ذلك**

فى مضجعى ولم أعانِ من أية مشكلة أخرى نتيجة لدوار البحر، وقضيْتُ الليلة كلها ممددا فى سريرى.

وصلنا إلى خليج سبزيا فى وقت مبكر من صباح أمس: توقف الإسهال، بينما زاد الدوار واشتدت آلام المعدة. ونتيجة لذلك، لم يبهجنى شىء أو يلهينى. ورغم أننى غادرت مبكرا جدا لأقضى ساعة فى المشى فى الجبال حيث أذهلنى سحر المكان، ورغم أن كل ما رأيْتُ كان رائعا تماما وجميلا، مع نباتات غريبة ومدهشة- لم يشدنى شىء؛ صار مزاجى أسوأ، وكلما فكرت فى أن الغد عيد ميلادك وأن الرحلة من هنا إليك تستغرق خمسة أيام، أشعر وكأننى أصرخ من بؤسى. خنقنى اليأس تقريبا. بعد الغداء أخذْت عربة أخرى وطلبْتُ من السائق أن يسير بى على طول الخليج لمدة ساعتين: كان يوم الأحد، الجميع فى أبهى الثياب وقد حلقوا! لكننى لم أحتمل، وهكذا عدْتُ إلى غرفتى، وأقسمْتُ ألا أقوم بعد ذلك برحلة وحدى، وأخيرا أصابنى الإنهاك. ومع ذلك، اشتد قلقى بشأن النوم حتى إننى طلبت طبيبا: لكننى قضيْتُ بعد ذلك ليلة هادئة. ولسوء الحظ، ما زال سوء دوارى وآلام معدتى كما كان؛ مزاجى غير مُحتمَل، وفكرة أننى بعيد عنك اليوم جدا تثقل على وكأنها طن. بالإضافة إلى ذلك، أشعر بيأس شديد هنا، وتستحق وحدتى الرثاء، حتى إننى لم أعد أفكر فى الاستمرار فى رحلتى أكثر من ذلك. اليوم أو صباح الغد على أبعد تقدير، أعود إلى "جنوه": وأرى ما أكون عليه! إذا بقيت على ما أنا عليه اليوم، فسيكون الشفاء الوحيد أن أعود إلى الوطن مباشرة...

(Wagner, 1987, # 166, pp. 290-291)

فى اليوم التالى، الثلاثاء، بعد أن عاد بالمركبة إلى جنوه، كتب إلى مينا مرة أخرى.

> **اسخرى منى كما تشائين، أغير رأيى!... قرار بالعودة كان حتميا بعد اقتناعى التام بسير الأمور معى. فى سبزيا أمس، بمجرد تصور فكرة العودة إلى الوطن، فجأة تحسنت حالتى الصحية كلها...**
> **(Wagner 1901, #56, pp. 126-127).**

لكن، فى ١٨٦٩، أثناء إملاء سيرته الذاتية، "**حياتى Mein Leben**" **(Wagner 1992)** على كوزيما **Cosima**، التى ستكون زوجته الثانية بسرعة، "تذكر" فاجنر خبرة عميقة حدثت فى الرحلة إلى لاسبزيا. وجاءت حكايته على النحو التالى:

> **حتى هذه الرحلة، التى استمرت ليلة واحدة فقط، تحولت إلى مغامرة شاقة نتيجة لرياح معاكسة عنيفة. اكتملت الدوسنتريا التى أصابتنى بدوار البحر، وحين وصلتُ إلى سبزيا لم أستطع أن أخطو خطوة وذهبْتُ إلى أفضل فندق، وقد أفزعنى أنه فى ممر ضيق وصاخب. بعد ليلة من الأرق والحمى، أرغمْتُ نفسى على السير مسافة طويلة فى اليوم التالى بين هضاب مغطاة بالصنوبر فى الأماكن المحيطة. بدا كل شىء لى كئيبا وعاريا، وتساءلْتُ عن سبب مجيئى. عدت بعد الظهيرة، وتمددت فى حالة إرهاق تام على أريكة ناشفة، فى انتظار موعد النوم وقد طالت رغبتى فيه. لم يأت؛ وبدلا من ذلك، غرقت فى حالة سير أثناء النوم، انتابنى أثناءها فجأة شعور بأننى مغمور فى ماء يتدفق بسرعة. تبين لى بسرعة أن اندفاعه صوت موسيقى وتر إى المسطح الكبير chord of E flat major، يدوِّى فى أوتار مكسورة باستمرار؛ وقد تحولت هذه بدورها**

إلى تشكيلات لحنية لحركة مطردة، لكن ثلاثية إى المسطح الكبير E flat major triad لم تتغير قط، وبدت باستمرارها أنها تضفى أهمية غير محدودة على العنصر الذى أغرق فيه، استيقظت فى هلع فجائى من حالة النشوة، وأنا أشعر كما لو أن الأمواج تضرب عاليا فوق رأسى. عرفت على الفور أن المقدمة الأوركسترالية "لذهب الراين Das Rheingold"، هاجعة بداخلى منذ وقت طويل لكنها كانت إلى تلك اللحظة ناقصة، وقد ظهرت أخيرا؛ ورأيْتُ على الفور كيف كانت بداخلى: يأتى الفيض الحيوى من داخلى، وليس من الخارج.

قررت على الفور أن أعود إلى زيورخ وأبدأ وضع موسيقى قصيدتى الكبيرة (ص ٤٩٩).

ما يسمى "رؤية لاسبزيا" حدث مهم فى معرفة فاجنر لأنها لحظة مفاجئة من لحظات الإبداع، الإلهام، البصيرة العميقة التى انبثقت منها الرباعية الخالدة لفاجنر، "خاتم نيبلونج **Der Ring de Nibelungen**". لكن التباين بين حكايتَى هذه الخبرة، واحدة مباشرة فى وقت قريب من الحدث، والأخرى تستعد بعد وقت طويل نسبيا، يطرح سؤالا عن الحقيقة التاريخية لرؤية لاسبزيا.

ويسعى هذا الفصل إلى تقديم المصادر الأولية حول رحلة لاسبزيا وفحصها (رسائل فاجنر، يومياته، مذكراته، وسيرته الذاتية) والمصادر الثانوية باعتبارها وسيلة لتقييم البراهين المؤيدة للحالة الحقيقية للرؤية والبراهين المضادة لها. وتتم مناقشة القرار **ضد** الحقيقة التاريخية للرؤية، لكن لصالح الحقيقة السردية (**Bruner 1990؛ Freeman 1993؛ Spence**

1982). ومع ذلك ربما لم تحدث رؤية لاسبزيا بأى معنى حرفى، تجسد قراءة فاجنر لفلسفة أرثر شوبنهور تصوره لذاته ولإبداعه. تدفعه إلى تقديم نفسه للآخرين فنانا مر بمثل هذه الخبرات الإبداعية الخيالية. تلاءمت الرؤية فى لاسبزيا مع هذه الهوية الجديدة. وبالقدر ذاته من الأهمية، الإدراك المتنامى لدى فاجنر بالهوية المنبثقة "للأستاذ"، وقد ظهرت، ويتم تأكيدها، بعلاقاته الجديدة وبالخبرات المهمة فى ذلك الوقت، أملت، بمعنى ما، الشخص الذى كان ينبغى أن يكشف لأول مرة رؤية لاسبزيا.

سياق تاريخى موجز: حياة فاجنر وقت زيارة لاسبزيا

ريتشارد فاجنر (١٨١٣- ١٨٨٣) (**Deathridge & Dalhaus 1984؛ Gutman 1968؛ Millington 1987؛ Newman 1976؛ Tanner 1996؛ Westernhagen 1981**)، قائد شاب لفرقة موسيقية ومؤلف أوبرا فى "دريسدن"، رأى نجمه يصعد فجأة مع العرض الأول الناجح للأوبرا العظيمة "رينزى **Rienzi**" فى أكتوبر ١٨٤٢. وقد نجحت الأوبرتان التاليتان، "الهولندى الطائر **Der fliegende Holländer**" فى يناير ١٨٤٣، و"تنهوسر **Tannhäuser**"، فى أكتوبر ١٨٤٥، بشكل معقول. وعُيِّن فاجنر فى منصب قائد أوركسترا لمسرح بلاط الملك فى دريسدن.

استمرت الحياة الإبداعية لفاجنر بثقة تامة فى هذه الفترة. أكمل، ضمن أشياء أخرى، الأوبرا الرومانسية "لونجرين **Lohengrin**" (١٨٤٨)، ونص أوبرا جديدة، "موت سيجفريد **Siegfrieds Tod**"، مأخوذة عن أسطورة

نيبلونج **Nibelungs**،[١] وتخطيط نثرى موجز للأوبرا الكوميدية عن هانز ساشز[٢] وكبار الموسيقيين فى القرن السادس عشر فى نورنبرج **Nürnberg**. ويشكل التخطيط فيما بعد أساس "كبار الموسيقيين فى نورنبرج **Die Meistersinger von Nürnberg**"، وقد كتب ووضعت موسيقاه فى النصف الثانى من ستينيات القرن التاسع عشر.

لكن كان الإحباط فى البلاط، ومؤامرات من أشخاص مرتبطين بالمسرح، وأيضا إحباط من المجتمع ومن عالم الأوبرا عموما، وراء مساهمة فاجنر فى ثورة دريسدن فى مايو ١٨٤٩، وقد هرب فاجنر من التوقيف بسهولة بالفرار فى البداية إلى باريس، ثم استقر فى المنفى فى زيورخ، سويسرا.

كتب فاجنر هناك عدة أعمال نثرية نظرية طويلة **(Wagner 1966a)**، بسببها حقق الشهرة عن جدارة وسوء السمعة: " الفن والثورة" (١٨٤٩) **(Wagner 1966c)**؛ " العمل الفنى فى المستقبل" (١٨٤٩) (**Wagner 1966d)**؛ " اليهودية فى الموسيقى" (١٨٥٠) **(Wagner 1966g)**؛ "الأوبرا والدراما" (١٨٥١) **(Wagner 1966f)**؛ " تواصل مع أصدقائى" (١٩٥١) **(Wagner 1966e)**.

---

(١) نيبلونج **Nibelungs**: جنس من الأقزام كانوا يدخرون ثروات وخاتما سحريا أخذها سيجفريد منهم (المترجم).

(٢) هانز ساشز **Sachs** (١٤٩٤-١٥٧٦): كاتب ألمانى ومطرب كبير (المترجم).

في معظم هذه الفترة في زيورخ، عاش فاجنر مع زوجته مينا على دخل شحيح من بيع أعماله المنشورة ومن عوائد أداء بعض أوبراته. ومع ذلك كان أكثر مصادر دخله انتظاما هبة مالية من "فرو جولى ريتر" **Ritter**، أرملة ثرية من دريسدن، تؤمن، مع أبنائها كارل وإيملى وجولى وألكسندر، إيمانا عميقا بالعبقرية الإبداعية لفاجنر وبرسالته.

تزامنت الجهود المحبطة التي بذلها فاجنر في تأليف "موت سيجفريد" مع استيائه المتنامي من العلاقة بين الموسيقى والدراما في شكلها الشائع. ودفعته إلى إعادة التفكير في علاقة الأوبرا والدراما، في مجلد بالاسم نفسه، وإلى إعادة كاملة، وإن تكن تدريجية، لبنية دراما نيبولونج ومعناها. أثناء السنوات من ١٨٥١ إلى أوائل ١٨٥٣، كتب قصائد "سيجفريد الشاب"، ثم "الفتاة الأسطورية"، و"ذهب الراين". وأثناء رحلته إلى لاسبزيا في أواخر صيف ١٨٥٣، لم يكن فاجنر ألف رسميا أى شيء من موسيقى مجموعة المسرحيات الأربع، وتسمى بسرعة "خاتم نيبلونج" (وتعرف باسم "الخاتم").

في زيورخ في مايو ١٩٥٣، أشرف فاجنر على مهرجان رفيع المستوى لمدة ثلاثة أيام، حضره، ضمن آخرين، إيملى ريتر وجولى ريتر كومر. ثم استقبل فاجنر 'فرانز ليست'[١] وهذين العضوين نفسيهما من عائلة ريتر في البيت في أوائل يوليو ١٨٥٣. بعد رحيلهم، شرع فاجنر في رحلة للشفاء وإجازة طال انتظارها، في البداية مع جورج هيرفج[٢] في جبال الألب

---

(١) فرانز ليست **Franz Liszt** (١٨١١-١٨٨٦): موسيقار مجرى (المترجم).
(٢) جورج هيرفج **Herwegh** (١٨١٧-١٨٧٥): شاعر ألمانى (المترجم).

السويسرية، ثم وحده إلى إيطاليا. ورأى أن رحلته إلى جنوه ولاسبزيا ضرورية "للدخول مرة أخرى"، الدخول المطلوب بشدة إلى متع العالم الواقعى.

استمتع فاجنر بالمشاهد الفخمة فى جنوه. ثم، فى مساء السبت ٣ سبتمبر سنة ١٨٥٣، سافر فى سفينة بخارية من جنوه إلى لاسبزيا. وتتفق حكايتا السيرة الذاتية (المذكورتان سابقا) على أن الرحلة كانت مفزعة.

التحليلات

ضد الحقيقة التاريخية: تردد حكايات رؤية لاسبزيا فى مراسلات فاجنر

يرى إرفنج **Irving** (١٩٨٨) أن "... ندرك أن تردد أو تكرار [مادة السيرة الذاتية] دليل مطرد على اليقين والأهمية". إذا بدت حكاية فاجنر عن رؤية لاسبزيا متكررة فى حكاياته عن رحلته الإيطالية للآخرين، لا يكون لدينا مبرر للشك فى حقيقتها. ربما نقبلها تمثيلا لحظة مهمة فى حياته، كما اتضحت فيما بعد فى "حياتى". ومع ذلك، إذا لم يتكرر ظهور حكايات الرؤية فى الأوصاف الأخرى **المتزامنة** للخبرة، قد نبدأ الشك فى صحتها.

كما تبين من قبل، لم تذكر رسالتا فاجنر إلى زوجته مينا، مرة من لاسبزيا يوم الإثنين ٥ سبتمبر، والثانية من جنوه فى اليوم التالى، الثلاثاء ٦

سبتمبر، رؤية إبداعية أو سواها. وهاتان الرسالتان إلى مينا مهمتان بـــالطبع لأنـهما الوثيقتان الأقرب زمنيا إلى الخبرة.

لكن الحكايات الأخرى عن الرحلة إلى إيطاليا تتالت بسرعة فى رسائل كتبت عند عودة فاجنر إلى زيورخ. كتب فاجنر إلى 'فرانز ليست' فـــى ١٢ سبتمبر ١٩٥٣ **(Wagner 1973, Vol. 1, #127, p. 323)**:

> **فى جنوه اعتلت صحتى، وأصابنى الهلع لأنى وحيد، لكننى عزمت على البقاء فى إيطاليا، وواصلْتُ طريقى إلى لاســبزيا. ازدادت وعكتـــى؛ كانت المتعة مستحيلة؛ ولم يكن هناك إلا الموت أو تأليف الموسيقى، هذا أو ذاك؛ لا يتبقى لى شىء آخر.**

يحكى فاجنر بإيجاز عن رحلته الإيطالية إلى ثلاث رفاق آخرين: فـــى ١٥ سبتمبر، كتب فاجنر إلى أخته الأصغر "كاسلى أفيناريوس" فى "ليبـــزيج" **(Wagner 1991, #81, p.203)**؛ فى ٢٣ سبتمبر، كتب فاجنر إلى روبـــرت فرانز، معجب من دريسدن (**Wagner 1967-1991, Vol. 5, #254, pp.435-437**)، وفى يناير ١٨٥٤ كتب إلى أوجست روكل (**Wagner 1987, #171, p.300**). وفى ذلك الوقت، اكتملت مخططات تأليف "ذهب الراين". فى كـــل هذه الرسائل، يذكر فاجنر صراحة رحلته إلى لاسبزيا. يلمح دائما تقريبا إلى وعكته، بدرجات مختلفة من رسم التفاصيل؛ ولا يذكر فى أى منهـــا رؤيـــة إبداعية لها علاقة بتأليف "ذهب الراين".

لكن فى ٢٩ ديسمبر ١٩٥٤، كتب فاجنر (**Wagner 1967-1991, Vol. 6, #193, pp.308-312**) إلى إملى ريتر، ابنة" فرو جولى ريتـــر"، محـــسنته المحبوبة:

> **تعرفين رحلتى الإيطالية والبؤس الـذى أصـــابنى... حتـى فـــى لاسبزيا كانت لى رؤية كاملة: وأنا أعانى من أشد حالاتى العصبية رعبا، مع اشمئزاز من كل ما تقع عليه عينى، تمددت بعض الوقـت ذات يـوم لأحمى بإغلاق عينى من التوتر المروع: غطست لحظة فى نوم خفيـف، فظهرت لى فجأة المقدمة الآتية لـ"ذهب الراين"، وكنت لا أزال أصـــارع من أجلها، ظهرت لى بوضوح شديد ويقين حتى إننى فهمْـتُ فجـأة مـا يحدث لى. على الفور عزمْتُ أن أعود وأسبق العالم الخارجى. بعد ذلـك بساعة كنت أجلس فى عربة فى الرحلة إلى الوطن...**

وهكذا، تظهر الحكاية الأولى المتوفرة لرؤية إبداعية فى لاسبزيا فـــى رسالة إلى إملى ريتر مكتوبة بعد حوالى ١٥ شهرا مـن تـاريخ حـدوثها المفترض.

باستمرار تحليل التردد، نلقى نظرة سريعة على دليل إمبريقى آخـر: مع توفر "**الرسائل الكاملة**" لفاجنر (**Wagner 1967-1991**) بوصفها قاعـدة بيانات، نكتشف أن هناك ٢٥٧ رسالة كتبها فاجنر بين عودته مـن إيطاليـا (سبتمبر ١٨٥٣) ورسالته عن الرؤية إلى إملى ريتر (ديـسمبر ١٨٥٤). لا تذكر الرؤية فى أية رسالة من بين ٢٥٧ رسالة. بالطبع، صحيح أن فـاجنر

التقى بكثير من رفاقه وجها لوجه ومن ثم، ربما حكى حكاية الرؤيـــة مباشـــرة. وهكذا، تحظى الرسائل التى كتبت إلى رفاقه بعد لاسبزيا وقبل أية مواجهة وجها لوجه، مثل الرسالة إلى "ليست" فى ١٢ سبتمبر ١٨٥٣، باهتمام نقدى أكبر.

وبالمثل، ينبغى فحص الرسائل إلى إملى ريتر **بعد** لاسبزيا و**قبل** بوحه بالرؤية لها فى ديسمبر ١٨٥٤. من كل ما كتبه إليها فاجنر، بقيت رسالتان: واحدة فى ديسمبر ١٨٥٣ والثانية فى مايو ١٨٥٤ (الاثنتان مقتبستان فيمـــا يلى). مرة أخرى، لم يُقَلْ شىءٌ عن لاسبزيا حتى رسالة ديسمبر ١٨٥٤.

ضد الحقيقة التاريخية: الأدوات المساعدة لاضطراب ذاكرة فاجنر

حكاية رؤية لاسبزيا فى "حياتى"، كما قدمناها من قبل، يحتمـــل أنهـــا مملاة على كوسيما فى ١٨٦٩. ربما كانت ذاكرته مهتزة. طريقة فاجنر فى تذكر السيرة الذاتية جديرة بالمناقشة فى هذه النقطة.

بدأ فاجنر إملاء "حياتى" على كوسيما فى ١٧ يوليو ١٨٦٥، مستخدما، كأداة مساعدة للذاكرة، "الحوليات"، وتسمى فى الأصل "كتاب الجيب الأحمر"، وهى يوميات موجزة، مواد تلغرافية متصلة بدأها فى أغسطس ١٨٣٥. فـــى ذلك الوقت، فى الثانية والعشرين، أعاد فاجنر الشاب بأفضل مـــا يـــستطيع تنظيم أحداث طفولته المبكرة والمراهقة وتواريخها، ومـــن ١٨٣٥ واصـــل وضع الملاحظات والأحداث تجرى. الملاحظات بشأن ذكرى لاسبزيا مقتبسة فيما يلى:

[فى جنوه] ٣ أيام: ثم دوسنتريا. سفينة بخارية إلـى لاسـبزيا: شىء بغيض. تكيف سيِّئ. III. فى اليوم الثانى محاولـة للمـشى؛ تـل الصنوبر. غفوة بعد الظهيرة على أريكة: استيقاظ بتصور لمقدمة آلاتيـة لذهب الراين (E flat major triad): غطس وسط المياه المتدافعـة. عزم على الفور على العودة وبدء العمل (Wagner 1980, p. 103).

لاحظ أن تسلسل السيرة الذاتية صحيح: رحلة سيئة فى البحـر/ ليلـة سيئة- مشى فى التلال- غفوة بعد الظهيرة - ثم الرؤية.

لكن، للأسف، لهذه الأداة المساعدة للذاكرة قصة خاصة بها: فى فبراير ١٨٦٨، لأسباب لا تفسير لها، "نسخ" فاجنر محتويات 'كتاب الجيب الأحمر' فى 'الحوليات'، بادئا بمواد من عيد فصح ١٨٤٦. ثم مزق كل 'كتاب الجيب الأحمر" باستثناء الصفحات الأربع الأصلية الأولى، ولم يترك شـيئا سـليما سوى المواد المتعلقة بحياته كما سجلها فى الأصل عند وصوله إلى بـاريس فى ١٨٣٩ (وهكذا، ضاعت تماما كل ملاحظات السيرة الذاتية مـن ربيـع ١٨٣٩ إلى ربيع ١٨٤٦، فترة باريس وكثير من فترة دريسدن). يركز التأمل فى الأسباب التى جعلت فاجنر يمزق محتويات 'كتاب الجيب الأحمر' علـى حقيقة أن فاجنر تمنى أن "يعدِّل" (إن لم نقل أن "يغير") ما يتعلق بمشاركته فى ثورة دريسدن وبعلاقاته الغرامية المختلفة، وخاصة تلك التـى كانـت مـع "جيسى لوسوت". "بتحرير" مواده المنسوخة وتدمير الأصول، كـان فـاجنر يعطى نفسه حرية إعادة تنظيم سرد حياته. وهكذا، ربما عالج مواد يوميـات

الرحلة الإيطالية فى ١٨٥٣ لتتلاءم مع حقيقة ابتكاره "للرؤية". ما يهمنا هنا أن 'الحوليات'، أداة الذاكرة المساعدة له فى 'حياتى'، لا تقدم أى تأكيد بشأن الحقيقة التاريخية لرؤية لاسبزيا.

تعليق جانبى آخر عن شرود فاجنر فيما يتعلق بالسيرة الذاتية: بالإضافة إلى سيرته الذاتية الشاملة 'حياتى'، التى تحكى حياة فاجنر من مولده حتى ١٨٦٥ (وعمر فاجنر ٥٢)، كتب فاجنر "تخطيط السيرة الذاتية" (**Wagner 1966b**) بين سنة ١٨٤٢ وسنة ١٨٤٣ (وعمره ٣٠)، ويحكى عن سنواته المبكرة ومؤلفاته المبكرة حتى نجاحاته الأولى فى دريسدن مع "رينزى" و"الهولندى الطائر". وهو فى زيورخ فى ١٨٥١، كتب جزءا آخر، دفاعيا أكثر، شبه سيرة ذاتية بعنوان "تواصل مع أصدقائى" (**Wagner 1966e**). وهو يملى 'حياتى' وبعد ذلك، حتى وفاته فى فبراير ١٨٨٣، تم تسجيل حياة فاجنر يوما بيوم فى يوميات شهيرة لكوسيما (**C. Wagner, 1978-1980**).

ثمة مرجع نهائى متوفر لرؤية لاسبزيا مطبوع فى رسالة مطبوعة (**Wagner 1966i**) بتاريخ ٧ نوفمبر ١٨٧١.

باختصار، على أساس تحليل تردد أوصاف الحدث، ينبغى أن نستنتج أن الاعتلال والإنهاك والوحدة كانت المكونات الأساسية لسرد فاجنر عن رحلته إلى لاسبزيا، وليس رؤية إبداعية مدهشة كما وُصِفتْ بعد ذلك فى "حياتى". بالتأكيد ربما كانت له خبرات غير مكتملة، البدايات الأولى

للموسيقى العظيمة التى كان على وشك أن يضعها على الورق بعد شهرين، لأنه كان قد أشار كثيرا إلى أعمال أخرى. لكن، على أغلب الظن، لم تكن له رؤية إبداعية واضحة. لكن يبدو أنه بمجرد إبداع الرؤية والكشف عنها فى الرسالة إلى إملى ريتر، أبقى عليها فاجنر باعتبارها جزءا من أسطورته الشخصية، لتتضح أكثر فى سيرته الذاتية.

ضد الحقيقة التاريخية: بنية زمن الخبرة فى لاسبزيا

افترض الكتاب الأوائل للسيرة بشكل طبيعى تماما أن رؤية لاسبزيا حدثت بالفعل كما وصفها فاجنر فى "حياتى". ومع ذلك، اكتشاف الرسالة التى أرسلها إلى مينا فى ٥ سبتمبر ١٨٥٣ فى "مجموعة بوريل"، التى قدمناها من قبل، أثارت سؤالا خطيرا عن الحقيقة التاريخية للرؤية.

يدافع أنصار أحدث لفاجنر، وخاصة ويسترنهاجن **Westernhagen** (١٩٨١)، عن الإغفال الصارخ لهذه الرؤية الخطيرة فى مراسلات فاجنر مع مينا بالإيحاء بأن الرؤية الشهيرة حدثت **بعد** أن كتب فاجنر الرسالة الطويلة يوم الإثنين ٥ سبتمبر.

يمكن الاحتجاج على هذا التفسير بتحليل الحكايتين الطويلتين عن لاسبزيا نقطةً نقطة، حكاية فى رسالته إلى مينا والأخرى فى "حياتى" أقترح هنا أن **سياق** الرؤية، كما وصفها فى "حياتى"، لم يحدث بعد ظهيرة الخامس من سبتمبر، **بعد** كتابة رسالة فاجنر إلى مينا، لكن فى يوم جولته فى الغابة. فى أى يوم كانت جولة فاجنر فى الغابة؟

لنتأمل: انطلق فاجنر فى رحلته البحرية من جنوه إلى لاسبزيا فى مساء السبت الثالث من سبتمبر. الرحلة ٨٠ كم تقريبا أو نحو ذلك. كانت هناك رياح معاكسة قوية وبحار متلاطمة؛ كانت الرحلة طويلة وغير مريحة، وكريهة: فى هذه المسألة تتفق الحكايتان تماما. حين كانت العلاقة الزوجية بين فاجنر ومينا هادئة بشكل معقول، كما بدت فى صيف ١٨٥٣، استمرت المراسلات بينهما على أساس الصحة السيئة، الأوجاع والآلام، الأعراض، عدم فاعلية العلاجات المختلفة، نوعية النوم، ووحدته البائسة (حيث كتب إليها فقط حين انفصل عنها). حكايته عن الرحلة البحرية مساء السبت دارمية تماما وبصورة تفصيلية. وكانت الليلة التالية، ليلة الأحد، "ليلة طيبة"، بمساعدة (كما نفترض) جرعة منومة من الطبيب. ينبغى أن يلاحظ القارئ أن تعبير "ليلة طيبة" دال بشكل خاص فى سياق التفاصيل التصويرية والغزيرة التى يواصل فيها الحديث إلى مينا عن حالته الصحية السيئة. إذا كانت ليلة الأحد غير طيبة حقا، فمن المؤكد أنه لم يكن هناك سبب يجعل فاجنر يصفها بشكل مختلف لمينا. وهكذا، **لا يمكن أن تكون** ليلة الأحد "ليلة الأرق والحمى"، كما يشار إليها فى "حياتى"، وبعدها، فى اليوم التالى، جاءت الرؤية. لا يمكن إلا أن تكون "ليلة الأرق والحمى" ليلة دوار البحر فى السفينة البخارية فى الطريق إلى لاسبزيا. لنتذكر أن فاجنر يعلن فقط، فى رسالته إلى مينا، أنه قضى "الليلة كلها [ليلة السبت فى الرحلة البحرية] ممددا فى مضجعى"، لكنه لا يذكر شيئا عن نوم فعلى. ومن ثم، حيث إن بعد ظهيرة الإثنين تلت **نوم ليلة طيبة** يوم الأحد كان فى حاجة شديدة إليه، ربما

نستنتج بثقة أن رؤية لاسبزيا لم تحدث بعد ظهيرة الإثنين، الخامس من سبتمبر، على عكس البنية المقترحة لزمن من ويسترنهاجن.

فى "حياتى"، يقول فاجنر، عن النزول فى لاسبزيا، ذهب إلى "أفضل فندق"، وكان "يقع فى ممر ضيق وصاخب". فى أى وقت حدث هذا؟ لا نحتاج إلى كثير من التأمل لنقترح أنه ربما استقر فى الفندق قبل الفجر بالضبط (فى الرسالة إلى مينا، قال: إنه وصل "فى وقت مبكر من صباح الأمس [الأحد]") وحاول الحصول على بعض الراحة قبل شروق الشمس. ومن المؤكد أن صخب الممر كان مزعجًا ومفزعًا. وهذا الجدول الزمنى يجعل تعبير "اليوم التالى" يشير إلى الإثنين، كما قد يحاول ويسترنهاجن أن يجعلنا نعتقد (وحيث إن "حياتى" يترك الأمر ملتبسا)، وأى أشياء عادية فعلها فاجنر طوال يوم الأحد؟

حسنا، نعرف ما فعل: من الواضح فى الحكايتين أن فاجنر تمشى مسافة طويلة بين النباتات على الهضاب المحيطة بالخليج، وأن هذا المشى مسافة طويلة أصابه بالإنهاك. فى رسالته إلى مينا، يعلن **صراحة** أن هذه التمشية الطويلة حدثت يوم الأحد، الرابع من سبتمبر. فى "حياتى"، يذكر تمشية مماثلة طويلة بين النباتات، تبعتها حالة مماثلة من الإنهاك ورؤية لاسبزيا أيضا. إذا قبلنا، كما حاول أن يبرهن كتاب السير من قبيل ويسترنهاجن، احتمال أن الرؤية حدثت بعد الظهيرة **بعد** أن كتب فاجنر رسالة الإثنين، الخامس من سبتمبر، إلى مينا، ثم لابد أنه كانت هناك تمشية **ثانية** طويلة تبعها إنهاك ورؤية فى هذه المرة. لكن ليس هناك ذكر لتمشية

أخرى طويلة فى الهضاب، أو أية نزهة على الإطلاق، أو أى إنهاك آخر بعد ظهيرة الإثنين فى رسالته إلى مينا من جنوه يوم الثلاثاء السادس من سبتمبر. لقد ذكر فاجنر أنه شعر **أفضل كثيرا** بمجرد العزم على العودة إلى الوطن. مرة أخرى، ربما كان لدى فاجنر سبب يجعله يتغاضى عن ذكر حالات إبداعية داخلية لمينا، بالنظر إلى علاقته بها، لكن لم يكن لديه أى دافع للتغاضى عن وصف تمشية ثانية طويلة تبعها إنهاك، إذا كانت هناك تمشية ثانية. إن كُتَّاب السير، مثل ويسترنهاجن، الذين يفترضون دون شك أن الرؤية حدثت كما وُصِفتْ، مضطرون لوضعها بعد الظهيرة **بعد** رسالته الطويلة إلى مينا فى الخامس من سبتمبر. لكنهم يطلبون من القراء تمديدًا مروِّعًا لتسلسل الأحداث فى السيرة الذاتية.

باختصار، تسمح لنا نظرة متفحصة على رحلة لاسبزيا ومقارنة دقيقة لأزمنة الوصف برفض تفسير "بعد ظهيرة الإثنين" مما أدى إلى إغفال فاجنر للرؤية فى رسالته إلى مينا. لم تحدث الرؤية كما وصفت أو يكمن التفسير حقا فى علاقة فاجنر مع مينا.

ضد الحقيقة التاريخية: علاقات فاجنر ومحتوى مراسلاته

برهن كتاب سير آخرين، من قبيل إرنست نيومان (١٩٧٦)، على أن "هوسفرو مينا" العملية البرجوازية كانت عاجزة تماما عن استيعاب أهمية خبرة إبداعية مثل رؤية لاسبزيا. وهكذا يمكن أن نبرهن بشكل معقول على أن فاجنر لم يشارك مينا فى رؤيته الإبداعية فى رسالته فى ٥ سبتمبر.

صحيح أن فاجنر ومينا ارتبطا معا الاهتمامات الصحية والوحدة. وصحيح أيضًا أنهما سعيا فى مسارات مختلفة فى جوانب أخرى من الحياة المنزلية والفنية. لكن، أحيانًا، برزت اختلافاتهما الهائلة، خاصة حين وجد فاجنر امرأة أخرى متعاطفة مع آرائه. نتناول المزيد عن هذا الموضوع فى وقت لاحق.

لكن ينبغى ملاحظة أنه حتى إذا كانت مينا لا تستوعب عمق الاضطراب الإبداعى الداخلى لزوجها ومداه، يبقى لديها اهتمام عملى بكل مؤلفات زوجها، خاصة أثناء فترة زيورخ حين كانا فى حاجة إلى دخل. هى وآخرون فى ذلك الوقت، وحتى 'فرانز ليست' العظيم، شجعوا فاجنر بقوة بالاهتمام بتأليف أوبرا عملية وشعبية لباريس.

نعرف أن التطور الفنى لفاجنر كان يأخذه إلى مكان آخر فى ذلك الوقت، بالطبع، ومن مرارة خبرة الماضى، نفر تمامًا من المشهد الموسيقى فى باريس. ومن ثم لا يثير دهشتنا أن فاجنر كافح ضد هذا الضغط وقاومه. ويبقى أنه رغم أنه لا "نهر الراين" خاصة أو 'الخاتم' عموما تلائم قالب "أوبرا عملية وشعبية لباريس"، يمكن أن نفترض أن مينا اهتمت بالاستماع إلى رؤية أو إلهام إبداعى، إن لم لأى سبب آخر فلأنها قد تكون علامة قوية على أن فاجنر على وشك أن يستأنف تأليف الأوبرا بعد فترة قحط موسيقى لخمس سنوات. ومن المؤكد أن مينا كان يسعدها أن يؤلف مرة أخرى؛ ربما خفف ذلك الضغط عليه. لهذا السبب وحده، ربما كان على فاجنر أن يشرك مينا فى رؤية لاسبزيا، إذا كانت قد حدثتْ. لكنه لم يشركْها.

تحدد خصائص علاقاتنا بالآخرين الأفكار وذكريات ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا، وأى "ذات" نشاركهم فيها (**Gregg 1991؛ hermans & Kempen 1993؛ Sehulster 1996**). ونظرا لهذا، لنتفق مع إجماع السيرة الذاتية: حُجِبتْ رؤية لاسبزيا عن مينا بسبب طبيعة العلاقة بينهما. لكن علينا أن نسأل: هل هناك أشخاص كانت علاقاتهم بفاجنر تكفل وصفا كاملا للرؤية فى لاسبزيا؟

هناك: نظرا للطبيعة الفنية للعلاقات بينهم، يمكن أن نتوقع بالتأكيد أن يحكى حكاية الرؤية الإبداعية كاملة إلى أوجست روكل أو 'فرانز ليست'. على عكس مينا، كل من "روكل" و"ليست" مؤلف موسيقى وقائد فرقة موسيقية، كان لديهما الاستعداد الذهنى والخلفية التجريبية لتقدير أهمية رؤية موسيقية. وتسمح لنا مراسلات فاجنر معهما لتتبع الولادة الشعرية والموسيقية لـ"خاتم نيبلونجن". فاجنر مؤلف الأوبرا هويةّ، ذاتّ، تهتم بالمشاركة فى التأليف مع هذين الصديقين.

وبشكل خاص مع 'ليست'. من المؤكد أن العلاقة بين 'ليست' وفاجنر **قبل** رحلة الأخير إلى إيطاليا، كما تتضح من المراسلات بينهما، تفترض تقديم وصف حى للرؤية الإبداعية فى لاسبزيا. لكن لا يوجد ببساطة إشارة إليها فى رسالته إلى 'ليست' فى ١٢ سبتمبر، بعد أسبوع واحد من حدوثها المفترض.

ولا يوجد فى أى موضع وفاجنر يواصل المشاركة فى شغفه ببدء العمل فى تأليف "ذهب الراين". على سبيل المثال، فى خطاب آخر إلى 'ليست' من زيورخ (٢٩ سبتمبر ١٨٥٣)، بعد لاسبزيا بأقل من شهر، وقبل أن يلتقى الاثنان مرة أخرى فى 'بازل'، فى الطريق إلى باريس، قال فاجنر فقط، ضمن أشياء أخرى، أن:

أشتاق إلى العودة إلى العمل أخيرا. حياتى العادية لا تحتمل إلا إذا، إذا جاز التعبير، استبد بى القلق. وبالإضافة إلى ذلك، لا أستطيع أن أحافظ على سلامى، كما أود بشكل خاص، إلا إذا كرست نفسى لهذه الموسيقى.

(Wagner 1973, Vol.1, #132, p.331)

تكشف رسائل كثيرة عن رغبة فاجنر وجهوده الهائلة فى تأليف "ذهب الراين"، مثل، على سبيل المثال، رسالته إلى 'ليست' فى ١٤ نوفمبر ١٨٥٣ تقريبا (**Wagner 1987, #168, p.295**). أخبر 'ليست' فى ٧ نوفمبر ١٨٥٤ بأن:

أنا الآن أكتب "ذهب الراين" مباشرة بشكل كامل، بالآلات: لم أعثر على طريقة أخرى لكتابة المقدمة (أعماق الراين) حيث إن التخطيط كان واضحا؛ وهذا هو السبب الذى جعلنى ألجأ مباشرة إلى الشكل الكامل (Wagner 1987, #172, p.313).

بعد إتمامها، كتب إلى 'ليست' فى ٤ مارس:

... وصلْتُ الآن إلى مرحلة جديدة من التطور حيث تبنيتُ مقاربة مختلفة تمامًا: هكذا- فكر فى هذا فقط- كل المقدمة الآلاتية لـ"ذهب الراين' مبنية على ثلاثية واحدة لإى فلات E-flat! (Wagner 1987, #173, p.314).

يلاحظ القارئ أن إفشاء فاجنر لـ"ليست" عن البناء النغمى لـ"ذهب الراين" يأتى **بعد** ٦ شهور كاملة من مجيئها المفترض له فى الرؤية فى لاسبزيا. ويقترح الدارسون المحدثون أن تأليف مقدمة "ذهب الراين" مسألة استغرقت وقتا طويلا، وأنها ليست نتيجة للحظة واحدة من الإلهام (**Darcy 1989/1990**).

وضحت هنا أن فاجنر شارك رفيقه الموسيقار 'فرانز ليست' فى رغبته وما يدور بداخله بشأن عملياته الإبداعية. ربما لم يكشف فاجنر لزوجته مينا عن رؤيته، لكن فى سياق عمق علاقته ومداها مع 'ليست' فى سياق أهمية تأليف "ذهب الراين" بالنسبة لهذه العلاقة، يدفع إغفال الرؤية فى لاسبزيا إلى استنتاج واحد فقط: لم تحدث الرؤية بمفهوم الحقيقة التاريخية.

ثلاثة أسئلة

لاحظ ديثريدج **Deathridge** ودالوس **Dalhaus** (١٩٨٤)، ودارسى **Darcy** (١٩٨٩/ ١٩٩٠)، ودارسون محدثون آخرون أن من السهل تماما

الشك فى الحقيقة التاريخية لرؤية لاسبزيا. لكن فاجنر لم يكن غريبا أو اعتباطيا بشأن مسائل تقديم الذات أو بشأن إبداعه. يجب أن نفترض أن لديه سببا لغرس حكاية لاسبزيا فى سرد حياته.

إذا توصلنا إلى أن الرؤية لم تحدث كما وصفها فاجنر لإملى ريتر فى الرسالة أو كما "تذكَّرها" فى سيرته الذاتية، "حياتى"، علينا أن نجيب على ثلاثة أسئلة: (١) لماذا ابتكر الرؤية؟ (٢) لماذا انتظر أكثر من عام بعد حدوثها المفترض ليبتكرها؟ (٣) لماذا كانت إملى ريتر أول من سمعها؟ نتناول السؤال الثانى أولا.

لماذا انتظر أكثر من عام بعد حدوثها المفترض ليبتكر الرؤية فى لاسبزيا؟

اقترح بعض دارسى فاجنر أن توقيت أول وصف لرؤية إبداعية فى لاسبزيا (فى رسالة إلى إملى ريتر فى ٢٩ ديسمبر ١٨٥٤) نتيجة لحماس فاجنر فى قراءة فلسفة أرثر شوبنهور فى خريف ١٨٥٤. وهذا احتمال كبير: فلسفة شوبنهور كما وردت فى كتابه "العالم إرادة وتصور" (**Schopenhauer 1969**) وفى مقالات "الملاحق والأخطاء" (١٩٧٤) أثرت تماما على فاجنر وهو فى الحادية والأربعين. فى شوبنهور وجد فاجنر ألمه النفسى العميق منعكسا فى أعمال منشورة لفيلسوف محترم، وإن لم يكن فيلسوفا معروفا على نطاق واسع.

لكن فاجنر وجد فى شوبنهور ما هو أكثر بكثير من سبب "للإنكار النهائى لإرادة أن تعيش". هنا كانت تفسيرات فلسفية لعبقريته وعملياته الإبداعية، لغربته التى شعر بها بقوة ووحدته باعتباره فنانا فى مجتمع برجوازى، وبالنسبة للوضع الفريد للموسيقى والأوبرا بين الفنون. وكانت هذه، بالطبع، أفكارا وتيمات تناولها فاجنر، قبل ذلك بسنوات، فى مقالاته، وبشكل أساسى فى "**العمل الفنى فى المستقبل**" (**Wagner 1966d**) وفى "**أوبرا ودراما**" (**Wagner 1966f**). دعمت التشابهات، كما نؤكد فيما يلى، رغبة فاجنر فى فهم نفسه باعتباره مثالا "للعبقرية الحقيقية" عند شوبنهور.

وصف شوبنهور فى "**العالم إرادة وتصور**"، وفى مقالاته أيضًا، خاصيتين للوعى: تتعلق الخاصية الأولى بالعالم الخارجى الذى ندركه فقط **تصورا** أو أفكارا تنقل عبر الإحساس والعقل. يُشيَّد تصور العالم الخارجى عبر أبعاد الزمن والفضاء والعلية. تتعلق الخاصية الثانية بالعالم الداخلى للرغبات والنوايا والدوافع والمشاعر، وندرك التعبير عنها فى سلوكنا. وتنشأ فى الإرادة، وهى مصدر لا يمكن الوصول إليه، بدائى، خفى، مكافح، للطاقة، يشبه بناء الهو **Id** عند فرويد فيما بعد.

قدَّر شوبنهور، مثل فاجنر، قوة الموسيقى. تعمل الموسيقى على الإرادة مباشرة، أى على مشاعر المستمع. تثير الموسيقى العواطف، لا الأفكار. مهمة الفنان الحقيقى، مؤلف الموسيقى، التعبير عن هذه المحتويات لإرادته أو مشاعره فى الموسيقى بحيث تؤثر الموسيقى على إرادة المستمع أو عواطفه مباشرة.

يعقد شوبنهور مقابلة أخرى بين الفنان **الحقيقى** أو العبقرى مع **الموهوب** موسيقيا: الموهوب فقط هو من يبدع **بوعى** من المفاهيم الخارجية ويتبع سياق اللحظة من أجل الشهرة. يبدع الفنان الحقيقى، فى المقابل، بلا وعى، من الإرادة، ويتبع ما تمليه. كما نرى، استكشف فاجنر هذا المفهوم فى نثره أيضًا **(Wagner 1966g)**.

وضع شوبنهور، فى تمييزه بين العمليات الذهنية اليومية، الوعى المستيقظ والعالم الخالد للاوعى، أساسًا لفهم فاجنر للعملية الإبداعية **(Magee 1983)**. مثل الفلاسفة الآخرين للعقل، ومن بينهم فرويد، وضع شوبنهور وجود "عين داخلية" تُدرَك بها محتويات الإرادة (أو اللاشعور).

> **عضو الحلم هو عضو اليقظة الواعية نفسه والإدراك الحدسى للعالم الخارجى، يتم القبض عليه، إذا جاز التعبير، فقط من الطرف الآخر ويُستخدَم فى النظام العكسى. ويمكن لأعصاب الحواس التى تعمل فى الاثنين أن تبقى نشطة من داخلها ومن طرفها الخارجى أيضًا... إنه عضو الحلم... حيث يُجلَب الإدراك الحدسى المسرنم، الاستبصار، البصيرة، وكل أنواع الرؤى (Schopenhauer 1974, p. 251).**

ومن المؤكد أن التصريح الموازى "غطست فى نوع من حالة السرنمة"، من نسخة "حياتى" لرؤية لاسبزيا يلفت انتباهنا.

وهكذا تكون العملية التى يكتسب بها الفنان "معرفة فورية عن الطبيعة الداخلية للعالم مجهولة لقدرته العقلية" تشمل الحلم أو النشوة، أى حالة من

الحالات الكثيرة المتغيرة للوعى، التى كان فاجنر، إذا كان علينا أن نصدق الحكايات العديدة الأخرى فى "**حياتى**"، على معرفة تامة بها (**Sehulster 1979/1980**).

وهكذا، فى الإجابة على السؤال الثانى "لماذا انتظر أكثر من عام بعد حدوثها المفترض ليبتكرها؟" من الإنصاف أن نقول: إن بنية فاجنر لرؤية لاسبزيا تأثرت بقراءته لشوبنهور ولم يكن قد قرأ شوبنهور حتى خريف ١٨٥٤. وجاءت رسالته إلى إملى ريتر بعد ذلك مباشرة.

وعاد فاجنر إلى شوبنهور لإعداد مقاله التذكارى، "بيتهوفن" (**Wagner 1966h**) فى ١٨٧٠. فى ذلك الوقت بالتزامن مع الفترة التى كان يملى فيها "**حياتى**"، مما قد يفسر الوصف الأكثر تفصيلا ودرامية للرؤية حينذاك.

لماذا ابتكر فاجنر الرؤية؟

الإجابة على سؤالنا الأول، "لماذا ابتكر الرؤية؟" قصيرة لكن حل لغز العملية طويل وملتف. الإجابة القصيرة هى أن فاجنر تمنى أن يوضح للعالم، وربما لنفسه أيضًا، أنه، ريتشارد فاجنر، يلائم قالب الفنان الحقيقى كما وصفه شوبنهور. يبدع الفنان من خلال الرؤيا؛ لاسبزيا، كما وصفت فى رسالته إلى إملى ريتر وفى "**حياتى**" "دليل" يقدمه فاجنر على أنه فنان تتم عملياته الإبداعية بالطريقة نفسها. ومن المهم أيضًا: بحلول الوقت الذى كتب فيه الرسالة إلى إملى، كانت النسخة الكاملة لـ"ذهب الراين" قد اكتملت، وأيضا

المسودة الكاملة " للفتاة الأسطورية". وكان فاجنر يتبجح بثقة بشأن ثمار إلهاماته! أساطير شخصية، وأيضًا أساطير ثقافية ودينية، تم إبداعها بعد الحدث (**Brockmeier 1997؛ Freeman 1993**).

الإجابة الطويلة على السؤال، "لماذا ابتكر الرؤية؟" تكمن في تعقد العمليات التي ربما كانت تتواصل في نفسية فاجنر في الفترة حول لاسبزيا. أؤكد أن هوية جديدة كانت تنبثق في ريتشارد فاجنر في منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر. ينعكس إدراكه المتنامي لهذه الهوية الجديدة في احتياجه المدرك لرؤيا، وللإجابة على السؤال الثالث، في اختيار الرفيق الذي يكون أول من يشاركه في ذلك.

يرى إريك إريكسون **Erikson** (١٩٦٨) أن تحقيق الهوية أمر مركزي في النمو النفسي وتطور الفرد. لكن الهوية ليست بسيطة وليست ساكنة. إننا، جميعا، نلبي عددًا من القواعد في حيواتنا، ومن ثم نوجد في هويات متعددة (**Markus & Nurius 1986؛ Gergen 1991؛ Hermans & Kempen 1993**). ستكون كل هوية بدرجة ما اتحادا لقوى جسدية وداخلية وخارجية. يمكن أن نكون طوالا أو قصارا، نحيفين أو مفتولي العضلات، رياضيين أو نفتقر إلى الرشاقة، بدينين، صلعًا، أو بشعر مجعد. لنا أمزجة مختلفة، هويات منسوبة لنا، وهويات قومية و/ أو دينية، وهويات يحددها الدور، تعتمد على الأدوار التي يتصادف أننا نؤديها في ذلك الوقت: ونحن في الوقت ذاته رجال أو نساء، مهنيون، شخصيات عامة، لاعبون في فريق، آباء، أبناء أو بنات،

أصدقاء، مرضى، سائحون، الخ. وبرهن البعض على أن عدد مصادر الهوية وأهميتها النسبية تتغير عبر القرون **(Baumeister 1986, 1991)**.

يدرك بعضنا، ربما معظمنا، هوية جوهرية أكثر ثباتا، حولها تدور هويات أصغر تابعة. وهو ما يشار إليه عمومًا بأن "الذات" مركب من كل هذه الهويات والأدوار، وربما أيضًا ما يمسك هذه المجموعة معا ويمنعها من التفكك.

الهويات والأدوار، الكبيرة والصغيرة، المركزية والهامشية، طويلة المدى والمؤقتة، تُؤكَّد، أو "تُؤيَّد" بعلاقتنا مع الآخرين في الأسرة ومع الأصدقاء وفى المجتمع. ويتم إحباط الخصائص غير المرغوب فيها أو بطلانها أو عدم تأييدها، بصورة مماثلة. الهوية، بتعبير آخر، بدرجة كبيرة بناء مشترك، خلق اجتماعى وثقافى، تشكله وتدعمه العلاقات مع الآخرين، كما أنها "شىء" داخلى يتطور من الداخل.

تصف النظرية الجينية **epigenetic** التى وضعها إريكسون لتطور الشخصية (١٩٦٨) فترة طبيعية من الأزمة فى تكوين الهوية، وتحدث عادة فى أواخر العقد الثانى فى بدايات البلوغ، وتعديل الهويات والأدوار المحتملة للبالغين. فى هذا الوقت يصنف البالغ الصغير ويختبر ويعدل الهويات والأدوار المحتملة للبالغ. بعض الهويات المؤقتة أو التجريبية تبقى وترسخ وتستقر، اعتمادا على القوى الداخلية للفرد ودوافعه واعتمادا على الاستجابات التى يلقاها من الآخرين المهمين بالنسبة له؛ وتُنبَذ الهويات الأخرى، التى لا

تساندها قوًى أو دافع أو لا يؤيدها مجتمع الفرد أو ثقافته؛ بعض الهويات الأقدم، مثل تلك التى رسخت أثناء الطفولة أو المراهقة، لا تظهر على السطح مرة أخرى إلا فى ظروف خاصة.

الأزمة الأولى لهوية فاجنر، والركود والنجاح النهائى

فى "حياتى"، يصف ريتشارد فاجنر جو أزمة الهوية فى الفترة المتأخرة من المراهقة، رغم المشتتات الكثيرة وفى أفضل الأحوال الدعم المتناقض من الكثيرين فى أسرته. كان تدريبه الموسيقى فى سنوات المراهقة مختلطا بالمقامرات الضخمة، والاحتفالات الصاخبة، والسُّكْر، وحتى المبارزة. ومع ذلك برز فاجنر فى أوائل العشرينيات ليصبح قائد كورس ومؤلف أوبرا أكمل بنجاح، وإن لم تعرض، أوبرا أولى تستحق التقدير (الجنيات). البهجة التامة التى انتابته بإتمام "الجنيات" واضحة بقوة فى رده على رسالة من أخته الكبرى، "روزالى"، فى ١١ ديسمبر ١٨٣٣ (Wagner 1991, #2, pp.5-11). ومن المؤكد أن جزءا كبيرا من بهجته جاء من تأييد واضح من روزالى لجهوده الموسيقية، ومن ثم لهويته باعتباره مؤلف أوبرا.

ولم تجلب السنوات التسع التالية سوى دليل واهٍ على موهبة أصيلة فى تأليف الموسيقى. لم تُعرَض "الجنيات" قط؛ وعرضت الأوبرا الثانية، "الحب المحظور"، عرضا واحدا فاشلا فى ١٨٣٦، بقايا فرقة مفلسة. فى باريس، تأرجح فاجنر وزوجته مينا، بحثًا عن مستقبله وشهرته، على حافة المجاعة.

استجدى وداهن للحصول على نقود من الأسرة والأصدقاء وعمل فى الاختزال من الأوبرا الإيطالية والفرنسية لآلات منفردة.

لكنه عاد إلى دريسدن فى صيف ١٨٤٢ عند قبول أوبرا البلاط للأوبرا الثالثة، "رينزى". كما يخبرنا فاجنر فى "حياتى"، وكما يخبرنا التاريخ، لاقت "رينزى" نجاحًا كاسحًا. موهبة فاجنر قائدا لفرقة ومؤلفا موسيقيا، وأيضًا تأثيره المتنامى فى عالم الموسيقى، جعله يكسب موضع قائد الأوركسترا الملكى لأوبرا البلاط فى دريسدن، لقبا جلب له الاحترام وعملا منتظما، والأكثر أهمية، راتبا. استقر هو ومينا فى رفاهية برجوازية معقولة.

الثورة، والأعمال النثرية، وهوية الفنان

رغم أن فاجنر كان يفكر فى العديد من مشاريع الأوبرا أثناء ثورة دريسدن، فإنه لم ينشط فى هذا، وكتب فى المنفى فى زيورخ أعماله النثرية الأساسية. وتتناول عموما موسيقى فاجنر فى المستقبل والعلاقة الجديدة بين الموسيقى والشعر ("العمل الفنى فى المستقبل" و"أوبرا ودراما") وفى ضوء هذا درس غالبا المتخصصون ومؤرخو الموسيقى الأعمال النثرية لفاجنر.

لكن الأعمال النثرية تنقب أيضا فى الأعمال الإبداعية للفنان، متعلقة هنا بعلاقة الفنان بعملياته الداخلية، وجذوره القومية، ولغته، وشعبه (القوم).

باختصار، فى الأعمال النثرية، قدم فاجنر "بنية" هوية مؤلف الأوبرا الألمانية، الفنان.

هذا هو الجوهر: بعد ثورة، سيكون الرجال أحرارا فى النهاية لإدراك الطبيعة الحقيقية لقومهم بالتخلص من أعباء الثقافة والدين والأنانية والتقلب والترف. وسوف يعكس الفن الحقيقى الكفاح المشترك وتيمات القوم. ويبدع الفنان هذا العمل الفنى الحقيقى بالدخول فى روح القوم أو التعرف عليها بالحدس. ويكون الفنان، فى دوره باعتباره "قناة"، مثل كاهن كبير يرشد المجتمع ويعلمه ويرفعه ("الفن والثورة"). فصلت القوى التاريخية الأشكال الفنية الثلاثة (الموسيقى والرقص والشعر) وكانت متحدة ذات يوم فى الدراما العامة فى اليونان القديمة. وسوف يعيد الفنان توحيد هذه الأشكال الفنية فى توليفة جديدة ("العمل الفنى فى المستقبل"). فى أوبرا المستقبل، يكون الشاعر والموسيقار شخصا واحدا، وعندها فقط يتم التعبير بشكل حقيقى عن الدراما من خلال الموسيقى ("الأوبرا والدراما"). وقبل كل شيء، على الفنان الحقيقى أن يتبع احتياجه الداخلى ولا ينزلق إلى الطراز الشائع ("تواصل مع أصدقائى").

تنظير متغطرس. هراء، ربما. وهو أمر شائع فى تاريخ الأفكار: فرويد فى "قلق الحضارة" يلعب أيضا بسرعة وبشكل فضفاض مع التاريخ ليلبى احتياجاته. ربما آمن فاجنر بتصوره للتاريخ والفنون، لأنه دعم هوية الموسيقار ورسالته، مثلما تؤمن مجموعات أخرى بأشكال أخرى للهوية- تدعم هراء.

إذا تصورنا أن الأعمال النثرية لفاجنر ترسم الهوية الإيجابية لمؤلف الأوبرا الألمانية فى المستقبل، هوية يشكلها فاجنر لنفسه بوضوح، ومن ثم يمكن تصور أن مقاله المعاصر الشائن "اليهودية فى الموسيقى" (**Wagner 1966g**) يرسم خطوطا عامة لبنية **الهوية السلبية** للموسيقار، أو خصائص الهوية التى ينبغى إحباطها أو تجنبها. يبرهن فاجنر على أن الموسيقار اليهودى، مجسدا فى جياكومو مايربير أو فليكس مندلسون،(١) لا يستطيع كتابة موسيقى ألمانية لأنه ليس لديه ارتباط حميم بالركيزة العميقة لروح الشعب الألمانى. ويتجلى هذا فى سلوكياته الثقافية، وتعدد لغاته، وافتقاره لأى عمق حقيقى فى العاطفة.

بالطبع، ولا يمكن لإيطالى أن يكتب موسيقى ألمانية. (من يريد؟ إيطالى مثل بيلينى **Bellini** يمكن أن يسأل!) أو لفرنسى. وغضب فاجنر لأن الفرنسيين يعتبرون مايربير اليهودى، وهو مؤلف للعديد من الأوبرات الفرنسية العظيمة وقد غير اسمه من يعقوب **Jakob** إلى جياكومو بينما يؤلف فى إيطاليا أوبرات إيطالية، موسيقارا ألمانيا.

متنحيا جانبا عن الأسئلة عما إذا كان هناك شىء من قبيل "الموسيقى الألمانية"، مقابل "الموسيقى الفرنسية"، وعن العلاقة، إن وجدت، بين موسيقى وأسلاف مؤلفها، ألاحظ هنا أن الرجل الذى يناسب خصائص الهوية الإيجابية

---

(١) جياكومو مايربير **Meyerbeer** (١٧٩١- ١٨٦٤): مؤلف أوبرا ألمانى. فليكس مندلسون **Mendelessohn** (١٨٠٩- ١٨٤٧): موسيقار ألمانى (المترجم).

لفاجنر بشكل أكبر بالنسبة للفنان/ الموسيقار هو اليهودى البوهيمى جوستاف مهلر، وبشكل أقل البافارى ريتشارد شتراوس، ويعتبر عادة وريث فاجنر.

كان فاجنر يستكشف فى أعماله النثرية جانبًا واحدًا من عملية عامة لتشكيل الهوية: يتفق إريكسون (١٩٦٨)، وفى وقت أحدث، جريج **Gregg** (١٩٩١)، على أن كل الثقافات، وليس فقط ثقافة الألمان واليهود والفرنسيين والإيطاليين فى القرن التاسع عشر، تدعم وتكافئ خصائص الهوية الإيجابية وتحبط أو ترفض خصائص الهوية السلبية. وتُسقِط خصائص الهوية السلبية على مجموعة غريبة غالبًا. ويتبع ذلك أيضًا أن معنى خاصية لهوية، مثل معنى فعل، يستنبط من السياق الثقافى الذى تحدث فيه وأيضا من السياق الثقافى الذى تُدرَك منه. وتستخدم خصائص الهوية الإيجابية فى ثقافة **للاحتواء** فى المجتمع، ويمكن أن ترى فيها ثقافة مختلفة خصائص لهوية سلبية وتستخدمها **للاستبعاد** من المجتمع. يمثل استخدام اليهود باستمرار لغة "الإيدش" فى ألمانيا خاصية للهوية الإيجابية، فى رأى اليهود، والسلبية فى رأى الألمان؛ إصرار اليهود على أنهم مختلفون عرقيا عن الألمان، والعكس بالعكس، له نتائج إيجابية وسلبية، تراجيدية فى النهاية.

يبدو أن التضمين فى المجتمع مقابل الاستبعاد منه كان قضية مركزية فى التصور الدرامى عند فاجنر. معظم أبطال فاجنر (الهولندى، تانهوسر، لونجرين، سيجموند، سيجرفيد، فالتر فون ستولزنج، بارسيفال) منعزلون عاطفيون أو غير منسجمين مع المجتمع، على طرف المجتمع، لسبب أو آخر. ثمة قضية أخرى فى الأوبرات المبكرة لفاجنر، يسعى البطل إلى رابطة

حب غير شرطية مع امرأة (سينتا، إليزابيث، إلسا) ورغم هذه العلاقة، يمكن أن يقترب باتجاه الاحتواء فى المجتمع. كثيرا ما تضم المجتمعات أعضاء من شخصيات سطحية أو ضعيفة أو ساقطة (دالاند، تلراموند، هندنج، جنثر، أموفوراتس). وهناك رجال سيئون: شخصيات شريرة تم استبعادهم (كلينجسور) أو ربما يستبعدون من المجتمع (بيكميسر) لأنهم انتهكوا قواعده وقيمه الاجتماعية. وفى بعض الأحيان يسعون بنشاط إلى تدمير المجتمع (أورترود، ألبريتش، مايم، كلينجسور). ثمة قضية أخرى فى الأوبرات الأخيرة لفاجنر، يهزم البطل الشخصيات الشريرة بعدة الطرق، وفى الوقت ذاته، يحول المجتمع. ولاحظ البعض أن صفات هذه الشخصيات الشريرة صور كاريكاتيرية ليهود فى الحقيقة (**Adorno 1991**).

قد يصل عداء فاجنر للسامية إلى مستوى البارانويا الاستحواذية السامة، بالتوازى مع الاختراق والتأثير المطرد لليهود فى عوالم الفن الألمانى والثقافة والسياسة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر (**Magee 1988**). وقد جُلِب هذا الجانب من جوانب فاجنر أكثر إلى المقدمة مؤخرا، ربما بشكل صحيح، فى ضوء الأحداث المفزعة فى القرن العشرين. لكن دون إنكار هذه الخاصية من خصائص فاجنر أو تجاهلها، ينبغى ألا ندع ما يحدث بعد ذلك فى التاريخ يشغل تركيزنا. أهمية قضايا الهوية التى كافح من أجلها فاجنر فى خمسينيات القرن التاسع عشر فى ٧٠٠ صفحة تقريبا من التنظير لا ينبغى أن تُنحَّى جانبًا بأقل من ٥٠ صفحة.

كان هناك تهديد، ببساطة، أكبر مما يتوقعه فاجنر، موسيقار فرد، وكانت الهوية الحقيقية للموسيقار، بالمعنى النمطى، تتطور فى حياة فاجنر. فى وقت متأخر يرجع إلى عصر موتسارت وهايدن (نهاية القرن الثامن عشر)، كان الموسيقار موظفا فى الكنيسة أو البلاط يكتب الموسيقى أساسا للاحتفال أو التسلية. تفضيل الشكل على المحتوى: يكتب الموسيقار موسيقى طبقا لقيود شكلية ولحنية صارمة. وكثيرا ما يعتبر أنطونيو ساليرى، منافس موتسارت فى فيينا، مثالا لموسيقار البلاط المتذلل. مقابل هذه الهوية، "هوية الموظف"، للموسيقار نضع هوية الموسيقار الأسطورى لودويج فان بيتهوفن: الفنان الموهوب الذى صدر إبداعه عن احتياج داخلى هائل للتعبير. كانت الموسيقى وسيط الفهم الحدسى للفنان للحقائق الداخلية: المحتوى، حتى لو تمددت الأشكال إلى حد الكسر، كما فى السيمفونية التاسعة لبيتهوفن. رأى فاجنر نفسه بوضوح وريثا لبيتهوفن وليس هناك شك فى أن فاجنر ينبغى أن يحتفل بالقدرة الإبداعية لبيتهوفن فى مقال سنة ١٨٧٠ **(Wagner 1966h)**.

وأيضًا عاش ريتشارد فاجنر فى زمن وكثير من الولايات الألمانية تخرج من بين أنقاض حروب نابليون. وقد نوقشت بحرارة أسئلة عما يكوِّن "الهوية الألمانية" وعما يميز الألمانية عن قوميات من الخارج ومجموعات أخرى من الداخل، مثل اليهود.

نهاية الهوية القديمة وانبثاق الجديدة

يجب إثبات هوية الفنان أو العبقرى بإبداعات فنية بقلمه وتؤكد علاقاته مع المجتمع من حوله. بتعبير آخر، ينبغى أن يوضح الفنان خلال إبداعاته أنه المبدع الذى يدَّعيه. وينبغى أن يؤكده الآخرون أيضًا، حيث، كما اقترحنا من قبل، الهوية إبداع اجتماعى وثقافى بقدر ما هى إدراك داخلى.

حاول فاجنر كثيرا فى زيورخ أن ينبذ "هوية دريسدن" القديمة، هوية قائد الأوركسترا الناجح ومؤلف أوبرات جماهيرية معقولة، ارتبط بعلاقات مع أشخاص من ماضيه. كانت مينا، زوجته، تواقة بشكل خاص لاستعادة الاستقرار البرجوازى والاحترام اللذين كانا معروفين فى دريسدن.

لكن العلاقة الجديدة لفاجنر مع 'فرانز ليست' التى ازدهرت فى زيورخ، ربما لأن 'ليست' أكد وشجع الهوية المتنامية لفاجنر، هوية المبدع، "موسيقار المستقبل"، والمفكر العظيم. أكدتُ من قبل أنه بسبب الطبيعة الخاصة للعلاقة بين فنانين أن **إغفال** أى ذكر لرؤية لاسبزيا فى مراسلاتهما يوحى بقوة أنها لم تحدث بالفعل.

لكن الرؤية ابتُكِرت ووصفت لإملى ريتر. لماذا إملى؟ لماذا ليس 'ليست'؟ لفهم الإبداع وظهور الرؤية وعلاقتها بهويته الجديدة، أن نتحول إلى علاقات فاجنر مع آل ريتر وتداعياتها، إلى القوى الجديدة الأخرى فى حياة فاجنر.

أسرة ريتر

جاء كارل ريتر، الابن الأكبر لفرو جولى ريتر، أرملة ثرية، تحت تأثير فاجنر والأخير قائد أوركسترا فى دريسدن فى ١٨٤٨، ربما بالطريقة نفسها التى أعجب بها الشاب ريتشارد فاجنر بعمق بالموسيقار كارل ماريا فون ويبر قبل ذلك بسنوات فى دريسدن. كارل ورفيقه فى الدراسة هانز فون بولو **Bülow**، وكلاهما مؤلفان موسيقيان بازغان وقائدا فرقة، بحثا عن مهنة فى الموسيقى؛ كانت الشابة الإنجليزية، جيسى تايلور، من أصدقاء الأسرة.

سمعت فرو جولى ريتر عن الأزمات المالية التى يعانى منها فاجنر فى زيورخ، بعد فراره من دريسدن فى ١٨٤٩، ولتساعده وعدته بدعم على شكل راتب منتظم. وكانت، على ما يبدو، مهتمة خاصة بتوفير الوسيلة الضرورية لفاجنر لإتمام ملحمة نيبلونج، وكانت تتسع باستمرار، لكن من المحتمل بالقدر نفسه أن فرو ريتر رأت فى فاجنر وسيلة لتدريب ابنها، كارل، وتقديمه إلى عالم الموسيقى. قدَّر فاجنر بعمق دعمها، المالى والعاطفى، وكان يشير إليها غالبا بكلمة "أم". كانت فرو ريتر، بثبات ودعم وعقل وقوة، أم فاجنر، الأم التى لم تكن له من قبل قط: أيدت بشكل لا شك فيه هوية فاجنر باعتباره موسيقارا وفنانا مبدعًا. وافترضت أيضا دور فاجنر الواثق/ المعترف فى علاقته العاطفية المجهضة مع الشابة جيسى تايلور، وقد تزوجت من يوجين لاسوت، تاجر نبيذ من بوردو.

العلاقة مع جيسى لاسوت

ترتبط "علاقة" فاجنر مع جيسى لاسوت فى ربيع ١٨٥٠ بالموضوع؛ لأن علاقتها مع فاجنر أحيت فيه هوية قديمة دفينة، أعنى هوية عبقرى مبدع لشاب عاطفى. وأفترض هنا أن **انهيار** العلاقة مهد المسرح لهويته الجديدة المنبثقة فى تلك الفترة.

كانت جيسى تايلور لاسوت شابة ذكية موسيقية، ومن خلال أسرتها وزواجها من يوجين لاسوت، الثرى جدا، أقنعتها فرو جولى ريتر بتقديم دعمًا ماليا لفاجنر فى ١٨٥٠، وباستكشاف الاحتمالات، قبل فاجنر الدعوة لزيارتها فى برودو فى مارس ١٨٥٠. فى البداية عبر رسائلها وفيما بعد عبر جيسى شخصيا، أعاد فاجنر اكتشاف (رغم أنها ربما لم تهدأ) رغبته الجنسية فى النساء، ومن خلال استجابة جيسى لفنه، ربما أعاد اكتشاف بعض الوهج الإبداعى للأيام الخوالى. كان محبوبا رجلا وفنانا. وشعر فاجنر، فى زيارته لجيسى، بتعاطف امرأة، لم يعرفه من قبل. ومن المؤكد أنه لم يعرفه مع مينا! هنا، مع جيسى، لابد أن فاجنر حلم بفهم مجتمع فنى غير ذاتى، كما نرى فى "العمل الفنى فى المستقبل"، وفيه يلعب فاجنر دور الفنان/ القس الكبير. وبلا شك، اعتقد أن هذا المجتمع يُدعَم بالمال من لاسوت وأسرة ريتر.

ومن الواضح من رسائله إلى فرو جولى ريتر أن فاجنر أحب بعمق جيسى لاسوت وليس من المستحيل أنه قادته إلى الاعتقاد بأنها ستتخلى عن زواجها التعيس وتهرب معه. بشكل تعيس بالنسبة لفاجنر، أُحبِط الفرار المفترض.

أدرك فاجنر، بعد ذلك، أن نهاية هذه العلاقة نهاية فصل من حياته السيكولوجية. كتب إلى فرو ريتر، من زيورخ، بعد الرحلة إلى إيطاليا في صيف ١٨٥٢، **قبل** زيارة لاسبزيا بسنة.

> **... لم يعد في الحياة سعادة تقدمها لي. هناك بالضبط أدركْتُ أنني لم أعد قادرا على الاستمتاع بالحياة، وأنني الآن ضيعْتُ شبابي. نعم- عزيزتي فرو ريتر، بقيتُ شابا حتى حدث معين في حياتي تعرفينه جيدا: وصرت عجوزا في ليلة. أعرف الآن أنني ليس لي آمال أخرى في المستقبل! في ظرف فريد وحاسم حاولْتُ أن أقبض على الحياة كما هي في الواقع، أن أقبض عليها بشدة، وأجد فيها خلاصي: ضاعت الفرصة، غطست في عالم تخيلاتي...**
>
> **وحيث إنني، رغم كل شيء، فنان، سأواصل توجيه حياتي الزائفة بقدر ما أستطيع. بالطبع، فني وحده يمكن أن يظل يدعمني ويخفي عني كم صارت حياتي بلا طعم. الجهد المضني الذي من المعتاد أن يؤدي إلى ذلك شيء لابد أن أسعى إلى تقليله بأفضل ما أستطيع. ما يعنيه هذا مبدئيا أنني لابد على الأقل أن أخلص نفسي من مشاعر الألم نتيجة الاحتكاك المتكرر بإفراط مع العالم الغبي... (Wagner 1987, #148, p.266).**

يتحول انتباه القارئ هنا إلى التعبيرات، "الآن ضيعت شبابي." "حيث إنني، رغم كل شيء، فنان،... فني وحده يمكن أن يظل يدعمني..." في التاسعة والثلاثين، إلى امرأة يقال لها "أم"، اعترف فاجنر بأنه، رغم أنه فنان، لم يعد شابا على المستوى النفسي. أدرك أنه وصل إلى نهاية فترة من حياته.

ظهور هوية فاجنر أستاذا: علاقات العمر

من المهم هنا أن فاجنر ظل على علاقة قوية مع عدة أشخاص أصغر نسبيا. وفى هذه العلاقة وفى سياق إدراك فاجنر لعمره وسياق أحداث أخرى خارجية فى حياته، تكمن مفاتيح هويته المنبثقة، هوية "الأستاذ" ومفاتيح دافعه لابتكار رؤية لاسبزيا.

إن الشباب، من خلال تبجيلهم لحكمة الكبار، يضعون الكبير فى موضعِ "الأستاذ". وبشكل عكسى، البراعة الفنية للأستاذ وحكمته وخبرته هى ما يمكِّنه من توجيه نمو الشباب وتطورهم. كان نظام الأستاذ/ التلميذ فى النقابات المهنية فى ألمانيا، الذى رسخ فى العصور الوسطى، مجرد تشكيل لعلاقة أزلية بين الأعمار.

ليحقق ريتشارد فاجنر هوية "الموسيقار" أو "الفنان" لابد أنه يحتاج إلى إنتاج أعمال فنية. وقد قام بذلك منذ كان فى العشرين. لكن ليحقق ريتشارد فاجنر هوية "الأستاذ"، ليكون الأستاذ، يتطلب الأمر تملق توقير الشباب وتملقه، وهو ما يأتى فقط مع اختلاف العمر بينه وبين تابعيه وتلاميذه. بالنسبة لأصدقائه الأكبر فى دريسدن، فرو جولى ريتر، وأوهلج، وروكل، و'ليست'، وأفراد أسرته، وربما حتى مينا، كان فاجنر فنانا، إن لم يكن فنانا كبيرا دائما. وسميت هذه الهوية "هوية دريسدن".

لكن بالنسبة لكارل ريتر، وهانز فون بولو، وإملى ريتر، وآخرين على طول الطريق (ومنهم كوسيما فون بولو، وقد صارت بسرعة رفيقة فاجنر

وزوجته، ولودفيج الثانى ملك بافاريا، الشاب، والحالم الحساس، وقد صار ملكًا بسرعة، وفيما بعد فى ١٨٦٨، الشاب فريدريك نيتشه)، كان ريتشارد فاجنر أكثر من ذلك. إننى أؤكد هنا أن فاجنر بدأ إدراك هويته المنبثقة بوصفه "أستاذا" نتيجة علاقاته مع أشخاص أصغر وأيضًا نتيجة عوامل أخرى خارجية حدثت فى زيورخ فى أوائل خمسينيات القرن التاسع عشر. اشتدت واستمرت حتى موته فى ١٨٨٣.

لنفصل بإيجاز علاقاته مع هؤلاء الأشخاص الأصغر فى منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر. أخذ، كارل ريتر الشاب، متابعا دراساته الموسيقية، غرفة فى العلية فى مسكن فاجنر فى زيورخ، وأصبح من تلاميذه، وبشكل ما، ابنا تبناه فاجنر. ومثل أب طيب، ارتعب فاجنر بشأن صحة كارل وضعفه أمام الحلوى. وبجهود فاجنر، أوشك كارل ريتر على أن يكون قائد فرقة موسيقية لأوبرا فى زيورخ. لكن عدم كفاءته حالت دون ذلك، وكان فاجنر، مقدما رعاية طيبة للفتى، وراء ظهور غير معلن فى زيورخ لقيادة أوبرا "المصوِّب". أقنع فاجنر هانز فو بولو الأكثر موهبة باتباع فن القيادة، ضد تردد والده والمقاومة التامة من أم بولو. عاش بولو أيضا تحت سقف فاجنر مثل "ابن بالتبنى"، وإن يكن لوقت قصير. نجح بولو فى زيورخ بينما فشل ريتر، لكن الملاحظات المزعجة لبولو أدت فى النهاية إلى قطع العلاقة مع عالم الموسيقى فى زيورخ. استمرت علاقة "الأستاذ/ التلميذ" بين فاجنر وبولو عبر الرسائل.

وهكذا هناك متطلب أساسى لهوية الأستاذ يتمثل فى فرق العمر بين الأستاذ والتلاميذ أو التابعين.

ظهور هوية فاجنر أستاذاً: التأكيد الاجتماعى

ثمة متطلب آخر وهو القبول الاجتماعى أو التأكيد الاجتماعى للأستاذ. وقد توفر هذا، على ما أظن، فى أواخر يوليو ١٨٥٣ بواسطة الموسيقيين وسكان زيورخ، أولا: بإظهار اهتمام كاف بموسيقى فاجنر ليقيم مهرجانا لثلاثة أيام لمختارات من أعماله، تكتمل بمأدبة احتفالية، وثانيا: بتكريمه باحتفال خاص وصفه فاجنر فى "حياتى" على النحو التالى:

> **بعد كدح طويل كانت تحفة فنية بخط اليد فى شكل دبلوم فخرى، منح لى من جمعية الكورال فى زيورخ، كانت جاهزة؛ وقدم هذا الدبلوم لى بمشاركة كل العناصر الجماعية والفردية فى مجتمع زيورخ، فى موكب مهيب بالمشاعل. وهكذا، فى أمسية صيفية جميلة، اقترب حملة المشاعل بجلال فى صفوف من بلدة "زيلتوج" برفقة موسيقى جهورية وقدموا لى مشهدا لم أره بعد ذلك قط منذ ذلك اليوم. كان هناك غناء، ثم خطاب رسمى لرئيس جمعية الكورال أسرنى. هزنى الحدث بقوة حتى إن تفاؤلا لا يصدق سيطر على مخيلتى: فى ردى أشرت صراحة إلى أننى لا أرى سببا يجعل زيورخ لا يُقدَّر لها، بطريقتها البرجوازية الجامدة، أن تقدم زخمًا باتجاه إشباع أهدافى السامية المتعلقة بالمثل الفنية التى أعتز بها... (Wagner 1992, p.469)**

استلم فاجنر درجة الماجستير.

فاجنر ولوثر

يسلط إريكسون (١٩٥٨، ص ٩٠) الأضواء على لحظة عميقة مماثلة فى حياة مارتن لوثر الشاب. إن بعض أوجه التوازى بين تيمات الهوية فى حياتى فاجنر ولوثر تستحق أن نركز عليها بإيجاز. رغم أن فاجنر نشأ فى الكنيسة اللوثرية، فإنه لم يكن متدينا بالمعنى الشعائرى أو العقائدى للكلمة. لكنه اعتبر لوثر واحدًا من عظماء ألمانيا. ومن ثم يستحق الأمر تأملاً بأية درجة رأى فاجنر نفسه مارتن لوثر حديثًا.

يدعى لوثر أن له خبرات وإلهامات دينية صوفية، أدت فى النهاية إلى انشقاقه عن الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، وبالتالى نادى بالإصلاح. ألم يدع ريتشارد فاجنر أن له رؤية فى لاسبزيا؟ وألمْ يفترضْ فاجنر علاقة بين الموسيقى والدراما (فى "الأوبرا والدراما") تؤدى فى النهاية إلى إصلاح الأوبرا؟

مع الإصلاح، جرف لوثر طبقات من طقوس الكنيسة وأبهتها وبيروقراطيتها، طبقات شعر أنها فصلت الإنسان عن المسيح. وألم يزح ريتشارد فاجنر، بفنه، الأوبرا الشعبية الرديئة، بألحانها العسكرية وأبهتها الفارغة، وأعاد الإنسان إلى الاحتكاك بأصوله الشعبية اللاشعورية أو أعماقه السيكولوجية؟ لقد لمَّح إلى هذا بجلاء فى رسالة كتبها إلى أحد من معجبيه فى التاسعة والعشرين، وهو "أريجو بويتو" فى ١٨٧١ (**Wagner 1966i**)، وهى رسالة، كما ذكرنا من قبل، يذكر فيها رؤية لاسبزيا.

بالإضافة إلى ذلك، ربما وجه تماهى فاجنر مع لوثر اختياره لمشروعه التالى للأوبرا، بعد التوقف المدوى لأوبرا "تريستان وإزولد". وقد توقفت "الخاتم" فى منتصف التأليف، وفاجنر يتطلع إلى مشروع عملى أكثر. كانت "كبار الموسيقيين فى نورنبرج" فى ذهن فاجنر منذ منتصف أربعينيات القرن التاسع عشر، حين وضع تخطيطا نثريا لقصة عن هانز ساشز وكبار الموسيقيين فى فكرة كوميدية ("مسرحية شبقية") إلى "تنهوسر" الأكثر جدية. لكن كان لديه مخططات لعدد آخر من الأعمال الدرامية الموسيقية غير المكتملة ليختار من بينها. ماذا وجه قراره؟ بصرف النظر عما يقوله فاجنر فى "حياتى"، لا يمكن أن يكون اختياره لقصة الإسكافى/الشاعر هانز ساشز، الشخصية المحورية فى الأوبرا، الذى كان نصيرا للإصلاح فى وقت مبكر ومعاصرا للوثر، الصدفة. إن ساشز حرفى، وشاعر، ومؤلف موسيقى، ومطرب كبير. توجد علاقة الأستاذ/ التلميذ بين ساشز وديفيد، الذى يتم توجيهه فى فن تلحين الأغانى. لكن الشاب "فالتر فون ستولزنج"، غريب، يريد أن يفوز بيد إيفا. هل يمكن أن تأتيه جائزة الأغنية فى حلم عجيب صدفة، فى مقابل مؤلفات كبار الموسيقيين، المرتبطة بالقواعد بوعى؟ هل من المدهش أن يكافئه المجتمع بالعروس مفضلا إياه على "بكميسر" الذى يسعى لسرقة أغنية شخص آخر لينافس بها. يعكس الكثير من طباع ساشز ومونولوجاته أفكار فاجنر وتحرره من الأوهام. وتردد 'الخاتم' أصداء قضايا مرتبطة بالنوع والهوية والإبداع فى حياة فاجنر (**Nattiez 1993**)، وتردد

"كبار الموسيقيين" أصداء قضايا الإبداع والتأليف الموسيقى والفن الألمانى، وهوية الأستاذ.

ملخص الإجابة الطويلة على سؤالنا الأول، ابتكر فاجنر رؤية لاسبزيا ليقدم دليلا لنفسه ولعالم هوياته المنبثقة المتعلقة بالعبقرى/ الفنان والأستاذ، وكانت تطويرا لهوية المؤلف الموسيقى، وهى هوية كانت راسخة تمامًا.

لماذا كانت إملى ريتر أول من سمع عن رؤية لاسبزيا؟

الآن ربما نجيب على السؤال الثالث. قبل ذلك، فى "حياتى"، أعلن فاجنر أن: "من بين أصدقائى الألمان، فقط السيدتان المخلصتان جولى كومر [اسم ريتر بعد الزواج] وإملى ريتر وصلتا فى الوقت المناسب [المهرجان الذى استغرق ثلاثة أيام] لحضور الاحتفالات" بموسيقاه (**Wagner 1992, p.496**).

بحلول عام ١٨٥٣، سنة احتفال زيورخ كانت إملى ريتر، ابنة فرو جولى ريتر، معجبة بفاجنر بشدة. وقد لاحظنا من قبل أن لقاءه مع جيسى لاسوت فى بوردو فى ١٨٥٠ أثار مشاعر فاجنر وأحلامه بوسط فنى ملتحم بقوة. لكن من الواضح أيضا أن رسالة من إملى ريتر وصلته هناك، مطوية فى رسالة من صديقه فى دريسدن، تيدور أوهليج. رد عليها فاجنر فى ٢٦ مارس ١٨٥٠:

عزيزتى إملى

الآن لن يمر وقت طويل قبل أن نلتقى حقا وجها لوجه. إذا كان الأمر يتطلب مثل هذه الأحداث لتقربنا على هذا النحو كما نشعر الآن وبيننا كل هذه المسافة البشعة، لا يتطلب الأمر الآن سوى الإرادة وشجاعة الحب ليعطى كل منا نفسه للآخر تماما.

قصة غريبة ومدهشة وعجيبة حدثت بيننا، من دون تعارفنا تقريبا، وتحكيها جيسى لى الآن مثل حكاية جميلة لا تصدق من حكايات الجنيات. حين تحكى قصصها، أجلس هناك مثل طفل، مستمتعا وسعيدا مثل طفل، وباكيا غالبا مثل طفل. لكن حينذاك استيقظ كما لو كنت أستيقظ من نوم طويل. توقظنى أحلام حكاية الجنيات، وقد استيقظت هى نفسها. اسمحى لنا، عزيزتى إملى، لنجعل هذه الحكايات حية وحقيقية تماما، بحيث تقف وسط حياتنا مآثر مبهجة. هناك حقيقة واحدة فى الحياة، وكل ذلك احتياجات غير واضحة وملتبسة للعثور على أعظم إشباع: الحقيقة هى الواقع. دعينا لا نحاول إرضاء أنفسنا بالرؤى: لنكن كما نحن تماما وكما يمكن أن نكون. إننا، وكل منا يحب الآخر تماما، لا يمكن أن نحقق ذلك دون أن نتحد. لنسمح لأنفسنا، الآن وكل منا يعرف معزته عند الآخر، ألا نضع أمامنا هدفا سوى اتحادنا من الآن إلى ذلك الوقت الذى يتحقق فيه- الاتحاد الحقيقى لمن ينجذبان معا بحب مدهش منه ينبغى أن تزدهر أجمل الروابط. لنسمح لأنفسنا أن نكون قريبين بقدر ما نستطيع.

تحياتى وقبلاتى لأمك وأخوتك. لكم كل الشكر من أعماق قلبى على حبكم (Wagner 1967-1991, Vol. 3, #62, pp.261-262).

ربما ضمنت رسالة إملى له التعاطف ودعمًا عاطفيا قويا من أسرة ريتر، الإضافة إلى تلميحات عن لقاء فعلى بين فاجنر وبقية أسرة ريتر. وكان فاجنر راغبا فى هذا وسريعا فى تقوية الروابط وجعلها تعاطفا وحبا متبادلا فى رده على إملى. وكانت خطوة باتجاه الوسط الفنى الذى يحلم به؛ وأيضا خطوة باتجاه خلق دائرة "عائلية" جميلة غير مشروطة، وهو شىء لم يعرفه ريتشارد فاجنر الشاب قط.

إذا كانت الرابطة بين فاجنر وجيسى لاسوت تحطمت نهائيا مع انهيار العلاقة فى ربيع ١٨٥٠، فإن الرابطة بينه وبين إملى ريتر كانت أقوى بكثير، عاطفية وجسدية دائمًا. لم تكن إملى مهمة لفاجنر فقط لأنها ابنة محسنته المتبلدة، فرو جولى ريتر، لكن أيضًا لأنها شابة، وربما ذكية، وربما جذابة، ومن المؤكد حساسة عاطفيا بالنسبة لفاجنر. والأكثر أهمية، كانت امرأة. صارت إملى جزءًا من جهاز الدعم العاطفى لفاجنر، مقابل جهاز الدعم الفنى العملى بشكل أكبر (من قبيل أوهليج و'ليست'). ومن المحتمل أنها كانت هى وأختها جولى معه وقت الاحتفال بالمشاعل. وبعد ذلك، تذكرت إملى عيد ميلاده فى مايو ١٨٥٤، ورد عليها (ستة أشهر قبل رسالة لاسبزيا):

> **يوم سعيد، أيتها الروح العزيزة الصادقة! شكرا لك على تحية عيد الميلاد! كانت الوحيدة التى تلقيتها من الخارج.**
>
> **أمس، انتهيت من 'ذهب الراين' تماما. إننى منزعج بعض الشىء اليوم، لكننى أود أن أرسل لك تحية...**

لو كنت معى هنا، لقلْتُ لك الكثير. وكنت أعزف وأغنى لك بقدر ما أستطيع. أخيرا ينبغى أن تفوزى بقلب "فاسولت العملاق". (تتذكرين أنه البطل التراجيدى فى 'ذهب الراين'؟) (Wagner 1967-1991, Vol.5, #69, pp.129-131).

كانت إملى، فعليا، المعجبة الشابة بالأستاذ الأكبر، أو، كما فى دراما "كبار الموسيقيين"، إيفا بالنسبة لهانز ساشز. وهذه المعجبة الشابة أول من أبلغها الأستاذ بحكاية رؤيته الإبداعية فى لاسبزيا فى ٢٩ ديسمبر ١٨٥٤. من هناك كانت تاريخا.

الملخص

لنعبر عن الشك هنا بشأن الحقيقة التاريخية لرؤية فاجنر فى لاسبزيا، لنوحى بأن فاجنر لم يشهد الرؤية التى وصفها بشكل جميل ودرامى (وأغامر وأقول بشكل أسطورى) فى 'حياتى' أمرا ليس جديدا أو أصيلا. كان دارسو فاجنر الآخرون فى العصور الحديثة شكاكين.

لكن الشك وحده ليس كافيا: لابد من تقديم تفسيرات للحافز الذى دفع فاجنر إلى ابتكار حكاية الرؤية. لماذا ابتكر رؤية لاسبزيا؟ ما العوامل التى حددت توقيت ابتكار الرؤية؟ ولماذا كانت إملى ريتر أول من كشف له فاجنر الرؤية؟

ابتكر فاجنر الرؤية فى لاسبزيا لحقيقة سردية: وصفت بضربات درامية أصول موسيقى مقدمة "ذهب الراين"، "السابقة" لمجموعته الملحمية

"خاتم نيبلونجن"، وتبقى إلى اليوم واحدة من المفاهيم الموسيقية العظيمة فـى تاريخ الغرب. حكاية الرؤية الإبداعية جاءت من أجل قصة مؤثرة، وإن تكن غير حقيقية. لكن الأكثر أهمية أنها تناسب المفهوم المتنامى لفاجنر عن نفسه باعتباره عبقريا حقيقيا، فنانا، أستاذاً: كانت نوعا من الخبرة الإبداعية **ينبغى** لأستاذ أن يمر بها؛ كانت دليلا على هويته.

ورغم أن فاجنر كتب باستفاضة عن العملية الإبداعيـة فـى أعمالـه النثرية قبل قراءته لشوبنهور فى خريف ١٨٥٤، احتاج فاجنر إلى شوبنهور ليقترح آليات خاصة: رؤية فى نوم خفيف وسيلة يمكن بها توصيل محتويات الإرادة، مصدر الموسيقى، إلى العقل الواعى للفنان. من ثـم كـان **توقيـت** الوصف الأول للرؤية فى لاسبزيا وبنيتها، وتوسيعها فـى "حيـاتى" يعتمـد بوضوح على قراءة فاجنر لشوبنهور وإعادة قراءته.

لكن حددت علاقة الأستاذ/ التابع أول من تكشف له الرؤيـة. نتخيـل رجلا أكبر، شخصا مثل 'فرانز ليست'، يرفع، ليس إلا، حاجبيه الكثين عند سماع حكاية من هذا القبيل. رؤية، حقا! لا، احتاجَ الأستاذ الذى ظهر مؤخرا تابعا حقيقيا حساسا، تابعا يقبل غالبا الحكاية المؤثرة دون نقـد. فـى حيـاة فاجنر، هذا التابع الحقيقى الحساس لا يمكن أن يكون إلا امرأة شابة، وكانت المرأة الشابة الرئيسية فى حياته إملى ريتر.

ركزت على ظهور هوية فاجنر باعتباره أستاذا فى جزء من الـشرح لإعادة تفسيره خبرة ترتبط بالسيرة الذاتية، أدت على سرد رؤية إبداعية فى

لاسبزيا. فى ضوء أشمل للهوية، ينبغى اعتبار "حيـــاتى" ســـردا أســـطوريا لتصوير الذات أكثر مما هو وثيقة تاريخية. نعم، كما يصفها نيتشه فيما بعـــد (Nietzsche 1967)، "حياتى" "حكاية مصطنعة". لكن هذا، بشكل قابل للجدل، حال معظم كتابات السيرة الذاتية.

المـــراجـــع

Adorno, T. (1991). *In search of Wagner* (R. Livingstone, Trans.). New York: Verso (Originally published 1952).

Alexander, I.E. (1988). Personality, psychological assessment, and psychobiography. In D. McAdams & R.L. Ochberg (Eds.), *Psychobiography and life narratives* (pp.265–294). Durham, NC: Duke University Press.

Baumeister, R.F. (1986). *Identity: Cultural change and the struggle for self.* New York: Oxford University Press.

Baumeister, R.F. (1991). *Meanings of life.* New York: Guilford Press.

Brockmeier, J. (1997). Autobiography, narrative, and the Freudian concept of life history. *Philosophy, Psychiatry, and Psychology, 4*, 175–199.

Bruner, J. (1990). *Acts of meaning.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Darcy, W. (1989/90). Creatio ex nihilio: The genesis, structure, and meaning of the "Rhinegold" prelude. *19th Century Music, 13*, 79–100.

Deathridge, J., & Dalhaus, C. (1984). *The new Grove Wagner.* New York: W.W. Norton.

Erikson, E. (1958). *Young man Luther: A study in psychoanalysis and history.* New York: W.W. Norton.

Erikson, E. (1963). *Childhood and society* (2nd ed.). New York: W.W. Norton.

Erikson, E. (1968). *Identity, youth and crisis.* New York: W.W. Norton.

Freeman, M. (1993). *Rewriting the self: History, memory, narrative.* New York: Routledge.

Gergen, K. (1991). *The saturated self: Dilemmas of identity in contemporary life.* New York: Basic Books.

Gregg, G.S. (1991). *Self representation: Life narrative studies in identity and ideology.* Westport, CT: Greenwood Press.

Gutman, R. (1968). *Richard Wagner: The man, his mind, and his music.* New York: Harcourt, Brace and World.

Hermans, H.J.M., & Kempen, H.J.G. (1993). *The dialogical self.* New York: Academic Press.

Magee, B. (1983). Schopenhauer and Wagner. Parts 1–2. *Opera Quarterly I*, 3 & 4, Autumn and Winter.

Magee, B. (1988). *Aspects of Wagner* (revised and enlarged edition). New York: Oxford University Press.

Markus, H., & Nurius, P. (1986) Possible selves. *American Psychologist, 41*, 954–969.

Millington, B. (1987). *Wagner.* New York: Vintage Books.

Nattiez, J.-J. (1993). *Wagner androgyne* (S. Spencer, Trans.). Princeton, NJ: Princeton University Press.

Newman, E. (1976). *The life of Richard Wagner, Vols. 1–4.* New York: Cambridge University Press (Originally published 1937–1946).

Nietzsche, F. (1967). *The case of Wagner* (W. Kaufmann, Trans.). New York: Vintage Books (Originally published 1888).

Robinson, J.A. (1996). Perspective, meaning, and remembering. In D. Rubin (Ed.). *Remembering our past: Studies in autobiographical memory* (pp. 199–217). New York: Cambridge University Press.

Rubin, D. (Ed.) (1996). *Remembering our past: Studies in autobiographical memory.* New York: Cambridge University Press.

Schopenhauer, A. (1969). *The world as will and representation, Vols. 1–2.* (E. F. J. Payne, Trans.). New York: Dover Publications (Originally published 1819/1844).

Schopenhauer, A. (1974). Essay on spirit seeing and everything connected therewith. In A. Schopenhauer. *Parerga and Parilipomena, Vol. 1.* (E. F. J. Payne, Trans.) Oxford: Clarendon Press (Originally published 1851).

Sehulster, J.R. (1979–1980). The role of altered states of consciousness in the life, theater, and theories of Richard Wagner. *Journal of Altered States of Consciousness, 5,* 235–258.

Sehulster, J. (1996). Prospective and retrospective factors in the organization of autobiographical memory. Paper presented at *Second International Conference on Memory,* Abano Terme, Italy.

Spence, D. P. (1982). *Narrative truth and historical truth.* New York: W. W. Norton.

Tanner, M. (1996). *Wagner.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Wagner, C. (1978–1980). *Cosima Wagner's diaries, Vols. 1–2* (G. Skelton, Trans. and intro., M. Gregor-Dellin & D. Mack, Eds.). New York, Harcourt Brace Jovanovich.

Wagner, R. (1901). *Richard to Minna Wagner: Letters to his first wife, Vols. 1–2* (W.A. Ellis, Trans.). London: H. Grevel.

Wagner, R. (1966a). *Richard Wagner's prose works, Vols. 1–8* (W. A. Ellis, Trans. and Ed.). New York: Broude Brothers (Originally published 1892–1899).

Wagner, R. (1966b). An autobiographical sketch. In W.A. Ellis (Trans. and Ed.). *Richard Wagner's prose works. Vol. 1* (pp. 1–19). New York: Broude Brothers (Originally published 1892).

Wagner, R. (1966c). Art and revolution. In W.A. Ellis (Trans. and Ed.). *Richard Wagner's prose works, Vol. 1* (pp. 21–65). New York: Broude Brothers (Originally published 1892).

Wagner, R. (1966d).The artwork of the future. In W.A. Ellis (Trans. and Ed.). *Richard Wagner's prose works, Vol. 1* (pp. 69–213). New York: Broude Brothers (Originally published 1892).

Wagner, R. (1966e). A communication to my friends. In W.A. Ellis (Trans. and Ed.). *Richard Wagner's prose works, Vol. 1* (pp. 267–392). New York: Broude Brothers (Originally published 1892).

Wagner, R. (1966f). Opera and Drama. In W.A. Ellis (Trans. and Ed.). *Richard Wagner's prose works, Vol. 2.* New York: Broude Brothers (Originally published 1893).

Wagner, R. (1966g). Judaism in music. In W.A. Ellis (Trans. and Ed.). *Richard Wagner's prose works, Vol. 3* (pp. 75–122). New York: Broude Brothers (Originally published 1894).

Wagner, R. (1966h). Beethoven. In W.A. Ellis (Trans. and Ed.). *Richard Wagner's prose works, Vol. 5* (pp. 57–126). New York: Broude Brothers (Originally published 1896).
Wagner, R. (1966i). A letter to an Italian friend on the production of "Lohengrin" at Bologna. In W.A. Ellis (Trans. and Ed.). *Richard Wagner's prose works, Vol. 5* (pp. 285–289). New York: Broude Brothers (Originally published 1896).
Wagner, R. (1967–1991). *Sämtliche Briefe, Vols. 1–8.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (All translations are originals by Trudi Nicolas, 1997).
Wagner, R. (1973). *Correspondence of Wagner and Liszt, Vols. 1–2.* (F. Hueffer, Trans., W.A. Ellis, Ed.). New York: Vienna House (Originally published 1897).
Wagner, R. (1980). *The diary of Richard Wagner: The Brown Book 1865–1882.* (G. Bird, Trans., J. Bergfeld, Notes) New York: Cambridge University Press.
Wagner, R. (1987). *Selected letters of Richard Wagner* (S. Spencer & B. Millington, Eds. and Trans.). London: J.M. Dent & Sons.
Wagner, R. (1991). *The family letters of Richard Wagner* (W.A. Ellis, Trans. and Ed., enlarged edition by J. Deathridge). Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press (Original Ellis edition published 1911).
Wagner, R. (1992). *Mein Leben* (A. Gray, Trans., M. Whittall, Ed.). New York: Da Capo Press (German version published 1963, Munich: Paul List).
Westernhagen, C. von (1981). *Wagner: A biography* (M. Whittall, Trans.). New York: Cambridge University Press (Originally published 1979).

الفصل العاشر

الهوية والسرد فى السير الذاتية لبياجيه

جاك فونشى

تغيير الماضى ليس
تغييرا لشىء فقط؛
إنه إلغاء لنتائجه،
وهى بلا نهاية

جورج لويس بورخيس

الحقيقة إنسان خفى

أندريه مارلو (*Antimémoires*)

المقدمة

السير الذاتية، مثل أى قص، تسمح لكُتَّابها بوضع أنفسهم فى شكليات السرد (الانتصار على المحن؛ تَحمُّل هزيمة مأساوية بشجاعة؛ بصيرة حادة فى أسرار الطبيعة؛ أخطاء فى التنظير) لاستعادة بعض السيطرة على ما يحدث. هذا ما سماه الفيلسوف الفرنسى بول ريكور (١٩٨٣/٨٤/٨٥)

ipseity مقابل **idemity**. تشير **ipseity** إلـــى الهويـــة مـــشروعًا، وتـــشير **idemity** إلى الهوية ديمومةً للذات.

شجب بعض علماء الاجتماع، مثل بيير بورديو **Bourdieu (١٩٨٦)**، "وهم السيرة الذاتية"، وفى ظله، طبقا لرأيه، تعمـــل معظـــم الـــسير الذاتيـــة والسير. ينتج وهم ديمومة الذات، فى رأى بورديـــو، بديمومـــة العلامـــات الخارجية للهوية، مثل: التوقيع، والاسم الأخير والأول والوســـط، وطقـــوس الميلاد، والشهادات، والألقاب الأكاديمية، والدرجات، الخ.

بالإضافة إلى ذلك هذه الديمومة للذات تتضاعف بوهم، طبقـــا لـــرأى بورديو، أن ما يسمى ذاتًا يمثل كينونة عضوية تشكل مشروعا، هدفا لتنظيم مستقبل حياة المرء. ويرى بورديو أن ذلك غير مناسب تمامـــا؛ لأن الأداء، بعد اكتمال عملية عشوائية تماما فى مشروع متعمد، هو ما يبدو أنـــه حيـــاة منظمة. فى أفضل الأحوال، إنها حالة من تفسير تالٍ؛ وفى أسوأ الأحـــوال، عملية تسترٍّ. ليس تفسيرا علميا أبدًا. وبالنسبة للوضعية الجديدة عند بورديـــو فى "دوركهايم"، المؤسسات وطريقة عملها مرشحة محتملة لتفسيرات "علمية". ويرى بورديو أن الذات فى سياق حتى إن الوسط يمتصها ومن ثم تختلـــف اختلافا تاما فى بيئات مختلفة بحيث يصبح المفهوم الحقيقى للذات بلا معنى.

نرى شيئا مفرطًا فى هذا الراديكالية الوضعية، لكن هناك شيئًا إيجابيًّا أيضًا: فكرة البنية العامة للبيئة ليس باعتبارها مجرد خلفية للـــسيرة الذاتيـــة، لكن باعتبارها رفيقا فى عملية الحياة، حتى لو لم تكن محـــددة كمـــا يتمنـــى

بورديو. يمكن أن نتحدث هنا عن عملية جدلية بين **الممثل** و**المشهد** ونــرى ملاحظات بورديو دعوة لأن نولى المشهد مزيدا من الانتباه ونتجنب شــرك التتابع الزمنى الذى تفتحه معظم السير الذاتية فى ظل شكل جمل، مثل: "كنت مهتما دائما بــ" أو "منذ الصغر حتى الآن". تهدف هذه الجمل إلــى تحويــل التتابع الزمنى إلى ضرورة منطقية، والعشوائية إلى نظام وهدف.

فى رأينا، يذهب بورديو بعيدا فى اتجاه النزعة الإمبريقية بوضع كــل الأعباء على المؤسسات الاجتماعية. ورغم كل شيء، يشيِّد الناس حيــواتهم الخاصة وبيئاتهم إلى حد معين. المجرات ليست بيانات هائلة مسلم بها؛ إنها بنى صنعها الفلكيون. الشيء نفسه صحيح بالنسبة لحيوات الإنسان. إنها تشيَّد فى سرديات الإنسان.

وبالتالى، هدفنا هنا توضيح كيف يعتبر الناس سيرهم الذاتية شكلا من أشكال تقديم الذات يختلف تبعا للجمهور المستهدف فى الوظيفة التى تنظم بها حبكات حياتهم وتعيد تنظيمها. تبعا للجمهور المستهدف، يمكــن أن يكــون بياجيه ميتافيزيقيا ينتمى إلى ما بعد البرجوسونية ("**بحــث**")، أو ســيكولوجيا علميا ("**تاريخ علم النفس فى السيرة الذاتية**")، أو فيلسوفا تخلص من الوهم وتحول إلى عالم ("**الحكمة وأوهام الفلسفة**")، إذا اكتفينا بذكر ثلاث فقط من سيره الذاتية.

ومن ثم نسعى هنا إلى تقديم أوضح تعريف ممكن للتفاعل بين الممثل والمشهد والحبكة والجمهور الذى يشكل سيرة.

منهج السيرة، على عكس رأى بروديو (١٩٨٦)، ليس "حسا عاما مهربا فى عِلْم"، لكنه بديل صالح للنموذج التجريبى لمنهج الدراسة الوحيدة التى لا تسعى إلا إلى نتائج محددة. لم تستطع العلوم السيكولوجية، فى قرن أو نحو ذلك من وجودها، إنتاج نظريات صالحة قابلة للاختبار إمبريقيا على أساس منهج الدراسة الواحدة، رغم كل جهود هذه العلوم. هناك عاملان أساسيان يفسران هذا، الأول: طبيعة الإنسان. البشر ليسوا آلات، وليسوا حتى أجهزة كمبيوتر؛ يتكيف البشر باستمرار مع بيئتهم. باعتبارى إدراكيا سابقا، أعرف مدى استحالة صياغة مبادئ عامة لوظيفة الإنسان حتى فى مجالات، مثل: عتبات الحس والإدراك، التى تختلف باستمرار رغم طرق القياس الثابتة والموضوعية. والثانى: لا يمكن صياغة مبادئ ديناميكية عامة تفسر صلاحية هذه الفروق الملحوظة فى نظرية.

فى مثل هذا السياق، يبدو منهج السيرة بديلا صالحا لانعدام التلاؤم فى منهج الدراسة الواحدة وشرطها الافتراضى الاستنباطى بخمس طرق على الأقل.

أولا: ينتهى منهج الدراسة الواحدة بفرضية سخيفة عن قيمة حقيقة ما بالنسبة للتعميم العلمى. ماذا يعنى أن نقول: إن نظرية ما تفسر ٩٠% أو ٨٠% من الحالات؟ منطقيا، ينبغى لنظرية جيدة أن تفسر كل الشواهد.

ثانيا: منهج السيرة الذاتية مماثل للطرق الريفية الصغيرة الضيقة التى تسمح للمسافر باكتشاف حقيقى للريف، على عكس الطرق السريعة التى

فضيلتها الوحيدة أن تنقل المرء، بسرعة وأمان إلى حد ما، من مكـــان إلـــى آخر، حيث يقود وسط مكان غير محدد. يسمح منهج السيرة للباحث بدراسة مجالات متاخمة للمرء فى ظل فحص أولى، دراسة يحتمل أن تلقى الــضوء على تقدم البحث. مثلا، دراسة كلية ونتاجها العلمى والأكاديمى ربما تقتــرح بعض الفرضيات بشأن خصائص البلدة التى توجد فيها الكلية، بيئتها اللغوية والثقافية، الأصول الاجتماعية للدارسين فيها، طريقتها فـــى الحيـــاة أو/ وأى عامل آخر يؤثر على وظيفة الكلية. لكن دراسة سير هيئتها تكـــشف بـــشكل أكبر بكثير عن واقع تلك الكلية المحددة؛ لأنها تمنح الدراسة أساسًـــا وحيـــدًا ملموسًا تؤسس عليه فرضيات البحث. بشكل مماثل، تخبرنا دراسة الـــسيرة الذاتية لبياجيه بالكثير عن وضع علم النفس الارتقائى فى فترة مناظرة لحياته (١٨٩٦–١٩٨٠) أكثر مما يخبرنا به استبيان يقدم إلى كل المتخصصين فى علم النفس الارتقائى ممن كانوا يعيشون ويعملون فى الوقت ذاته.

ثالثـــا: يمكن لمنهج السيرة أن يكون مفيدا جدا لفهم العمليات المؤسسية فى التنشئة الاجتماعية للبالغين. مثلا، خبرة التدريب غير الرسمى فى التاريخ الطبيعى التى تقدمها "جمعية أصدقاء الطبيعة"، مجموعة من طلاب المدارس الثانوية والجامعة، تهدف إلى تجنب المزيـــد مـــن الجمعيـــات فـــى الحيـــاة الاجتماعية للطلاب، كانت حاسمة لتكوين الإبستمولوجيا والسيكولوجيا الجينية **genetic** عند بياجيه.

رابعا: يمكن لمقاربة السيرة أن تنعش موضوعا بعد استنزاف مختلـــف المتغيرات المحللة بدقة متزايدة باستمرار بتناسب عكسى لنتائجهـــا المتعلقـــة

باكتساب معرفة جديدة فى المجال. بيانات السيرة حيث إنها لا تعتمد على فرضية يحتمل أن تؤدى إلى فرضيات جديدة ومعرفة جديدة بفضل افتقارها إلى نظام واستقلالها عن التحيز النظرى. إذاً، كما اعتقد جورج هيربرت ميد،[1] تتبادل الحياة الاجتماعية الرموز الدالة، ومن الضرورى لفهم كيف يعرف الممثلون أنفسُهم نشاطَ توقعاتهم فى تفاعلاتهم الاجتماعية. وهذا ممكن فقط بتحليل السيرة حيث يمكن له وحده أن يصف بشكل كاف طريقة تشكيل التسلسل الحاسم للتفاعلات الاجتماعية والحفاظ عليها واستمرارها أو عدمه، وتحطيمها وفقدانها. توضح السير كيفية تأثر الشخصية بمثل تلك التغيرات.

خامسا: يحرر منهج السيرة السيكولوجيين من وسطهم وخبرتهم الخاصة أكثر من المقاربات الأخرى؛ لأنه يدفعهم إلى تحليل عميق لموقف حياتى خاص وملموس. ثمة مثال جيد على هذه العملية من عمليات التحرر وهو العلاقة بين تأثير الماركسية والكاثوليكية الرومانية فى أمريكا اللاتينية. تفسير المعايير الاجتماعية لاعتناق الماركسية بين النخبة المثقفة فى أمريكا اللاتينية أن الماركسية حلت محل نظام عقائدى آخر، الكاثوليكية الرومانية، فى عقول المثقفين. يفترض مثل هذا التفسير أنه أينما وجدت الكاثوليكية توجد الماركسية- والحال ليس كذلك. فى الصين، لم تحل الماركسية محل هيمنة أى نظام عقائدى آخر على جموع المثقفين الذين كانوا عموما يعتنقون البوذية أو الكونفوشيسية، أى كانوا متسامحين ومتفتحين. لكن حين ننظر بدقة إلى حياة القادة الماركسيين فى كل من أمريكا اللاتينية والصين، نلاحظ أنهم،

---

(١) جورج هيربرت ميد **Mead** (١٨٦٣- ١٩٣١): فيلسوف أمريكى (المترجم).

فى المنطقتين الجغرافيتين، أسقطوا على الجموع اغتراب الطبقة البرجوازية التافهة لوسطهم، المستبعدة من الطبقة الحاكمة ومستبعدين الأدنى ليحافظوا على مشاعرهم الخاصة بالتفوق الاجتماعى (الالتزام المفرط للبرجوازية التافهة). على العكس، فى البلاد التى لم تهيمن فيها الماركسية، كان المثقفون البرجوازيون على اتصال بالطبقة العاملة فى سنوات تشكيلها عن طريق الوظائف الصيفية، مع نتيجة مؤسفة تتمثل فى أنهم لم يقوموا بالثورة من أجل "هؤلاء الأوغاد القذرين" الذين كدحوا معهم طوال الصيف.

الخلاصة، بدلا من صياغة المشاكل فى مقولات نظرية مجردة، ينتج منهج السيرة مقولات تناسب تاريخ حياة الناس. وهكذا لا يتعارض مع كل القواعد الاجتماعية والعادات الذهنية التى تعلم فيها الأعضاء العاديون من علماء الاجتماع المعاصرين. يفترض أن يكون البحث العلمى بطول معين، ويكون أداة طبيعية للتواصل العلمى. ينظر للنشر لإثبات فرضية معينة أو نفيها. ويفترض وجود نتائج كمية لتحليلها إحصائيا لإثبات قضية نظرية مهمة بدرجة أو أخرى. ويتم ذلك غالبا بمقارنة النتائج بين المجموعات الخاضعة للتجربة والمجموعات الضابطة.

لا يمكن لمنهج السيرة أن يخضع لإبستمولوجيا إمبريقية من هذا القبيل. إنه لا يضع فى الاعتبار الطبيعة الأم[1] الطيبة مثل فتاة تقدم نفسها مباشرة وبشكل فج لأى باحث بموضع مناسب لبطاقات منهجية. ومن ثم يؤدى تحليل

---

(١) الطبيعة الأم **Mother Nature**: تجسيد عام للطبيعة يركز على منح الحياة وأوجه التنشئة فى الطبيعة بتجسيدها فى صورة أم (المترجم).

السرد فى الأسلوب أو الجنس الأدبى وفى المحتوى للبحث فى علاقات متنوعة بين الممثل والمشهد والجمهور وتأثيرها على حياة كاتب السيرة الذاتية كما يدركها المؤلف ومحلل السيرة الذاتية.

إن حالة جان بياجية مهمة من جوانب مختلفة. كتب عدة سير ذاتية استهدفت جماهير مختلفة؛ يقدم نفسه بطرق مختلفة فى مشاهد مختلفة؛ وتكون المقارنة بينها كاشفة. بالإضافة إلى ذلك، تختلف المكانة النسبية للمتنافسين والدارسين والمتعاونين والخصوم، الخ، طبقا لذلك. يوصف الوسط نفسه بشكل مختلف طبقا للغرض الرئيسى لكل سيرة ذاتية خاصة. يحتل الممثلون الآخرون موضعًا مختلفاً فى كل منها: تصبح الشخصيات الثانوية فى سياقٍ أبطالا أساسيين فى آخر. يغير بياجيه نفسه القبعات طبقا لوظيفة السرد. حين يتوقف السرد ويستمر، كما فى سيرته الذاتية الأساسية التى تغطى من ١٨٩٨ إلى ١٩٧٦ فى ثلاثة أجزاء، يوضح المؤلف نفسه بعض التغيرات فى نظرته، فى تركيزه على بعض الناس والأحداث، بدلا من تقديم رؤية عميقة لنفسه وبيئته. والأكثر أهمية، من منظور منهج السيرة، أن اهتمام بياجيه بالتطور بوصفه العامل التفسيرى فى الإبستومولوجيا يكمن بعمق فى تحليله لتطوره الخاص فى المراهقة والشباب.

درسَ بياجيه التطورَ واستخدمه عاملا تفسيريا فى علم النفس وعلم الأحياء وعلم المعرفة طوال فترة نضجه؛ لكن لم يبدُ فى أعمال بياجيه إلا سنة ١٩٢٠ تقريبا، وهو فى الخامسة والعشرين. وهذا وقت متأخر إلى حد ما لرجل ادعى، فى سيرته الذاتية الأساسية، حقا فى النضج المبكر. يكمن

الاهتمام الوحيد والرائد لبياجيه فى سيرته الذاتية الأولى، المكتوبة وهو فى العشرين، باعتبارها "رواية التكوين" بعنوان "البحث"، ولم تترجم بعد إلى الإنجليزية. وهكذا توجد أصول نزعة التطور عند بياجيه فى محاولته لتقديم نشأة شخصيته فى لحظة أزمة خطيرة ونهائية للشاب.

بجانب هذه السيرة الذاتية "فى قالب روائى"، كتب بياجيه عدة مقالات أخرى تتعلق بالسيرة حيث اعتاد أن يفسر نفسه للآخرين فى بداية المحاضرات والأبحاث. لن نراجع كل هذه الكتابات هنا. نسعى فى الحقيقة إلى التركيز على نصين: (١) السيرة الذاتية لبياجيه المقدمة لسلسلة جامعة كلارك التى حررها فى البداية كارل مورشيسن وبعد ذلك إدوين بورينج، بعنوان "تاريخ علم النفس فى السيرة الذاتية"، ونشرت أيضا بالفرنسية فى "مجلة فيلفريدو باريتو **Cahiers Vilfredo Pareto**" واستمرت فى الطبعة نفسها فى عيد ميلاده السبعين (١٩٦٦) وعيد ميلاده الثمانين (١٩٧٦). (٢) الفصل التمهيدى فى "بصائر الفلسفة وأوهامها" (١٩٧١).

I- السيرة الذاتية الأساسية

١. الجنس الأدبى

نُشِر أول مقال لجان بياجيه يتعلق بالسيرة الذاتية، فى الجنس الأدبى لسيرة ذاتية معلنة فى ١٩٥٢ فى الجزء الرابع من "تاريخ علم النفس فى السيرة الذاتية". بدأت السلسلة بكارل مورشيسن فى جامعة كلارك فى مشروع ضمن إصدارات عديدة جعلت مورشيسن غنيا وسيِّئ السمعة، إن لم

يكن مشهورا. ظهر المجلد الأول من السلسلة فى ١٩٣٠ فى مطبعة جامعة كلارك (مشروع آخر لمورشيسن). كانت الفكرة، كما يشير العنوان العام، نشر تاريخ لعلم النفس من خلال تواريخ فكرية لسيكولوجيين كبار. كما كتب تشارلز سبيرمان، أحد المساهمين الأوائل: "ربما يكون مفيدا للرجال الأصغر الذين لا تزال حياتهم تتشكل" (١٩٣٠، ص ٢٩٩). وهكذا يكون الجنس الأدبى تاريخا للتنوير الخلقى والفكرى "لرجال الأصغر" (من الواضح أن سبيرمان لم يتوقع نجاح النساء فى علم النفس). إننا فى ظل التقليد الموقر لسلسلة لوموند "**الرجال المشهورون**" (**الرجال** المشهورون مرة أخرى): التاريخ من أجل التعليم.

اختفى هذا الميل التعليمى بعد الحرب العالمية الثانية حيث أصبح "علم النفس الأمريكى" أكثر زهوا وثقة بنفسه وأكثر اقتناعا بالطبيعة العلمية لمهمته.

ويمثل هذه التحولات تصدير المجلد الخامس، فى ١٩٦٧، الذى أعلن أن المحررين فى الماضى طلبوا من المساهمين "التحدث عن الدوافع التى وجهتهم فى مساراتهم المهنية، غير مدركين تماما للحالة غير المبلورة لسيكولوجيا الدوافع من أن الإنسان لا يعرف إلا القليل حقا عن دوافعه الخاصة" (مقتبس عن تصدير ١٩٥٢، فى **Boring & Linzey 1967, p.vi**). وبشكل طبيعى، أثناء انتشار المدرسة السلوكية فى خمسينيات القرن العشرين، صار المحررون مستتيرين، و"تغيرت الدعوة للتأكيد بشكل أقل على الدوافع الشعورية وبشكل أكبر على أحدث الحياة" (**Boring & Linzey**

1967, p.vi). قيل للمساهمين: إن هدف السلسلة تقديم تواريخ حياة المفكرين والمهنيين، "مضاءة بأكبر قدر من المعلومات عن خلفيتك الشخصية والدوافع الداخلية بقدر استعدادك وقدرتك علـــى البـــوح" (**Boring & Linzey 1967, p.vii)**. فسر تصدير ١٩٥٢ أنه رغم القيود والصعوبات المتأصلة فى كتابة سيرة ذاتية، فإن ما "يحكيه" كاتب السيرة الذاتية "عن نفسه وما يعرضه بشأن قيمه يمكن... أن يرشد القارئ إلى كيف يتحرك دافع الإنسان ليتقدم العلم. لا تبدو أحداث الحياة دائما غير ذات صلة بالتقدم حين تعمل بالأسلوب الموضح فى هذا الكتاب" **(Boring & Linzey 1967, p.vi)**.

حيث إن مشروع تاريخ علم النفس فى سيرة ذاتية كان يهدف بصراحة شديدة إلى تعزيز رأى أنصار التطور لبعض الجماعات على الأقل فى علـــم النفس، فمن المتوقع أن يوجد مثل هذا الرأى على الأقل فى بعـــض الـــسير الذاتية. إن تضمين أن شخصا ساهم فى تطوير يساوى ترسيخ شرعية أفكاره ومجاله عموما وتصديقها.

قد تلعب السير الذاتية (وبعض السير) "لمبدع عظـيم"، فـــى العلـــوم الاجتماعية، دورًا يصعب أن تلعبه، على سبيل المثـــال، فـــى الفيزيـــاء أو الرياضيات. ربما يكون مفتاح وظيفة السيرة (أو السيرة الذاتية) فـــى علـــم النفس تقديم حياة مفكر توضيحا لنظرية المفكر، وتفسيرا لأصـــول النظريـــة للنظرية نفسها. يطرح "سكنر" هذه القضية صراحة باستهلال سيرته الذاتيـــة بقسم عن "بيئته المبكرة". يكتب، بعد التخلى عن طموحاته الأدبية فى سنوات الكلية، أن "حظه الاستثنائى" منعه "مـــن أن يـــصبح جـــشتالت **Gestalt** أو

(ساعدنى بشكل) أن أتخصص في علم النفس المعرفى" (**Boring & Linzey 1967, p.397**). ومع ذلك لم يتخل عن الأدب تماما، حيث صار مهتما به "باعتباره مجالا من السلوك عليه أن يحلله". يتذكر "وأنا ولد عرفتُ حالتين من السلوك اللفظى" (**Boring & Linzey 1967, p.401**). بالإضافة إلى ذلك، درست المرأة التى تزوجها الأدب، ويكتب سكنر: "كانت تحضر محاضراتى فى علم نفس الأدب وتدعمنى بشكل مناسب" (**Boring & Linzey 1967, p.401**). إن "سلوكه" طوال حياته "باعتباره عالما" لخص أخيرًا فى مختارات من أهم مقالاته بعنوان "سجل تراكمى"، يؤكد سكنر أن السلوكيين يرون أنفسهم ويستكشفونها ويعالجونها بالطريقة نفسها التى يرون بها موضوعاتهم ويستكشفونها ويعالجونها (**Boring & Linzey 1967, p.407**).

وضحت حالة تاريخ حياة فرويد، كما تسرد فى حركة التحليل النفسى، الظاهرة على مستوى أكبر بكثير. فى "فرويد، بيولوجى العقل" يبرهن فرانك سولووى (١٩٧٩) على أن "الهدف الرئيسى لمؤرخى التحليل النفسى... كان توضيح أن التحليل النفسى ظهر بطريقة كانت، رغم كل شيء، متسقة مع نظرية التحليل النفسى نفسها" (ص ٤٤٢). لأن ميثولوجيا التحليل النفسى وأسطورته التى نقلها المؤرخون الذين ساهموا فى إخفاء عناصر التصور المربكة، والضرورية، المتعلقة بأفكار فرويد وقامت بتبرير القطب الأحادى للتابعين الأرثوذكس وتشجيعه فى التحليل النفسى التقليدى، تعنى السيرة الرسمية لفرويد الشك فى النظرية التى أبدعها. ليس من الصعب أن نرى، إلى حد معين، أن مؤرخى التحليل النفسى كانوا يكتبون سيرهم الخاصة،

مشرعين حيواتهم من خلال حياة أب بطولى، محاولين بالتفويض الهروب من الخطأ والسهو.

تكتب السيرة الذاتية دائما من منظور تال لشخص يفسر ماضيه الخاص: يعتمد عموما شكلها ومحتواها على حقيقة الشخص وقت الكتابة، وجزء من وظيفتها أن تحفظ شخصية الكاتب وتكون حقيقية بالنسبة لها. ومع ذلك، فى الوقت ذاته تؤثر السيرة الذاتية على الوجود الحقيقى لمؤلفها؛ إلى حد معين، يصبح كاتب السيرة الذاتية موضوعًا حقيقيا لسرده الخاص. وهكذا، يمكن أن نجد فى التكوين الاجتماعى والفكرى لعلم النفس أن السيرة الذاتية "لشخصية عظيمة" يمكن أن تمثل تاريخًا جمعيًّا موجزًا. بسرد تطور نظرية العقل وتطوره خلال تطور شخص تبين أنه يتطور كما تزعم النظرية، تصبح مثل هذه السيرة الذاتية صورة من التفكير ضرورية "للبلاغة العلمية" (**Bourdieu 1986**). من خلال هذه البلاغة، تسعى مجموعة من الناس إلى نشر إيمان بالطبيعة العلمية لإنتاجهم والسلطة العلمية لأعضائها، مقدمة أيديولوجيات متنوعة- إذا جاز الإعلان فقط عن أحداث طبيعية لا تقبل الشك.

الوضع الذى نفحصه هنا بين وضع سكنر ووضع فرويد. رغم أن السيرة الذاتية لبياجيه لم تؤد إلى إنتاج تاريخى من داخل حركة "بياجية"، إلا إن الحركة تستخدمها بكثافة، وبشكل أساسى شارحو أعمال بياجيه ومن يقومون بتبسيطها للجمهور. إنهم سيكولوجيون؛ ومع ذلك يعملون فى ظل "وهم السيرة"، المنتشر ذات يوم فى تاريخ الأدب، وطبقا له تتأسس نظريات

الجزء الأكبر من حياة العظماء. وهذا لا يثير دهشتنا كما قد يبدو، حيث إن السيرة الذاتية لبياجيه تعمل فى ظل وهم مماثل يتعلق بالتشابه فى الشكل بين مراحل حياته ومراحل نظريته.

٢. المحتوى

رمزية الرسالة التى يتمنى بياجيه نقلها هى الجملة المفتوحة: "يكون للسيرة الذاتية اهتمام علمى فقط إذا نجحت فى تجهيز العناصر لتفسير أعمال المؤلف. لتحقيق هذا الهدف، أكتفى أساسا بالأبعاد العلمية لحياتى" (**Piaget 1952, p.237**).

تقدم مثل هذه المقدمة مزيتين أساسيتين للكاتب: تُهرِّب الرأى العلمى للعلم وتُسكِتُ، فى الوقت ذاته، أى شك محتمل بالتصريح بحدود ما يوشك الناس على قراءته. بهذا الإطار المقنَّع صراحة، يتقدم بياجيه ليصف نضجه المبكر (كتب بالقلم الرصاص وصفا كاملا لمحرك سيارة بالبخار لأنه كان أصغر من أن يسمح له باستخدام القلم الجاف)، وعن مدى نجاحه فى مآثره فى شبابه، منذ كان فى الحادية عشرة كان مصنِّفًا ماهرًا للرخويات ومدركا "لشيطان الفلسفة" (١٩٥٢، ص ٢٣٩). ويعود الفضل إلى أبحاثه فى الرخويات "إلى تمتعه بتميز نادر بإلقاء نظرة على العلم وما يدعمه قبل فهم الأزمات الفلسفية فى مرحلة المراهقة (١٩٥٢، ص ٢٣٩). وهكذا لم يكن بياجيه مبكر النضج وماهرا فقط لكنه، بالإضافة إلى ذلك، اتقى صفارات الفلسفة التى تدوى على نطاق واسع فى أذن المراهقين الأبرياء غير الجاهزين.

وهكذا تكون الأرضية مجهزة لتقديم "مشكلة الدين" باعتبارها غير جديرة باهتمام عالم أحياء شاب ذكى لأن العقائد الدينية تتعارض مع علم الأحياء ولأن البراهين على وجود الرب واهية. يلعب الدين دور مقدمة للفلسفة. وتختصر الفلسفة إلى "التطور الخلاق" عند برجسون، مما يتيح لبياجيه الشاب أن يماهى الرب مع الحياة، على المستوى العاطفى، والمعرفة كما تنبثق من الضرورة البيولوجية، على المستوى المعرفى. وبهذه الطريقة، أدرك بياجيه أن بيولوجيا برجسون غير كافية وأن هناك رابطة مفتقدة بين البيولوجيا والمعرفة: علم النفس.

للأسف، لم يكن فى جامعة "نيوشاتل" متخصص فى علم النفس التجريبى. ومن ثم لم يكن أمام بياجيه من اختيار إلا أن يكتب مقالات فلسفية بشكل ما (خاصة أثناء الدروس المملة) عن دور الاسمية[١] والواقعية فى التصنيف، وهى مقالات قادته إلى اكتشاف أن المخرج الوحيد من الورطة بين الاسمية والواقعية اعتبار أن هناك، عند كل مستوى من الخلية إلى المجتمعات، مشكلة واحدة وهى المشكلة نفسها: مشكلة العلاقة بين الكليات والأجزاء.

فى نسخة "بحث"، التى أعاد بياجيه قراءتها فى ١٩٥٢، وضع بالقلم الرصاص بين هذه الفقرة من الكتاب: "جشتالت". وفى الحقيقة، أعلن فى السيرة الذاتية أنه أصبح جشتالتيا، وأنه عرف أبحاث فرتهايمر وكوهلر فى

(١) الاسمية **nominalism**: مذهب فلسفى يؤمن بأن المفاهيم المجردة والمصطلحات العامة ليس لها مرجعية موضوعية، لكنها توجد فقط باعتبارها أسماء (المترجم).

ذلك الوقت (١٩١٣-١٩١٥)، وكانت جديدة. نعرف أنه اعتراف زائف. ثمة اعتراف آخر زائف وهو تفسير الرحيل من نيوشاتل إلى زيورخ. إذا كانت الرغبة فى العمل فى مختبر لعلم النفس الحافز الوحيد لبياجيه، يتساءل المرء لماذا فضَّل شخص مهتم بنشأة المعرفة زيورخ على جينيف حيث كان يعمل نجوم مثل كلاباريد وحيث كُتِبت المراجعة الوحيدة الإيجابية حقا لسيرته "بحث" بقلم أدولف فرير.

ومع ذلك، أصيب بياجيه بخيبة أمل من مختبرى "ليبز" و"فرتشنر" فى زيورخ وفزع من أخطار "التوحد" (من تأثير تدريس بلولر) إذا تمركز فى نظامه الخاص، وقرر العودة إلى الرخويات وقام بتحليل إحصائى على تغير الرخويات البرية فى ربيع ١٩١٩.

فى خريف السنة ذاتها ذهب إلى باريس، ودرس علم النفس الإكلينيكى تحت إشراف بيرون وديلاكروا، والمنطق وفلسفة العلم تحت إشراف لالاند وبرونتشفيتش وقد أذهل الشابَّ منهجُه النقدى التاريخى بمغرياته السيكولوجية. لكنه عمل أيضًا فى مختبر ألفرد بينيه **Binet** فى باريس على معايرة اختبار سريل بورت **Cyril Burt** للذكاء. مركِّزًا كما كان على العلاقة بين الكليات والأجزاء، واكتشف أن أبسط أشكال الاستنتاج تتضمن احتواء فئة، أى احتواء جزء واحد من كلٍّ، ومضاعفة الفئة أو العلاقات بين الأجزاء.

زعم بياجيه أنه وجد فى باريس توجها ثلاثيا لحياته: (١) بيولوجيًا مع اكتشاف نوع من علم أجنة الذكاء. (٢) منطقيًا مع اكتشاف أن اختزال الحقائق شكل لتوازن مثالى. (٣) سيكولوجيًا مع اكتشاف أن سيكولوجيا التفكير المكافئ أو الموازى الحقيقى والعِلِّيّ للبديهية النموذجية أو التضمينية. لكنه وجد أيضا وظيفة "مدير دراسات" فى معهد جان جاك روسو. فى هذا الوضع الجديد الدائم فى معهد روسو، نظَّم بياجيه برنامج أبحاثه مع أطفال "منزل الأطفال" عن تطور التفكير، بادئا "بمعظم العوامل الخارجية" (Piaget 1952, p.11) مثل اللغة والوسط الاجتماعى.

وقد نشر هذا البحث فى الكتب الأولى لبياجيه عن علم النفس، وهى كتب حققت نجاحات عظيمة فى المجال.[١] اشتهر بياجيه على الفور وارتبك فى الوقت ذاته لأنه كان يدرك أنه يدرك لغة وليس فعلا (وكان يرى أنه يكمن فى جوهر التفكير أكثر من اللغة)، ولم يكن قد اكتشف البنى الرياضية المنطقية لمرحلة العمليات العيانية. وبالتالى، كان يركز تفسيراته على مفهوم "**مركزية الأنا**" معرَّفة بأنها غياب أو نقص فى التعاون و**اللامركزية**، أى فيما يتعلق بالقيود الاجتماعية وليس فيما يتعلق بثبات التفكير والتبادلية بين الكل والأجزاء.

---

(1) Le Langage et la pensé chez l'enfant (1924); Le jugement et le raisonnment che l'enfant (1924); La representation du monde chez l'enfant (1927); Le jugement moral chez l'enfant (1932).

مع ولادة أطفاله الثلاثة بالتتابع فى سنة ١٩٢٥ وسنة ١٩٢٧ وسنة ١٩٣١، زاد اهتمام بياجيه بدراسة الأطفال الصغار ونشر ثلاثة كتب عن هذه الفترة من فترات التطور.[١] كانت المزية المنهجية الرئيسية لهذا البحث، بالنسبة لبياجيه، أنه، حيث إن الذكاء حركى-حسى، فإن دور الأشياء وتناول الأطفال لها ضرورى. سمح هذا التغير فى المنهج لبياجيه بفهم أن الأطفال حتى الثانية عشرة لا يؤمنون ببقاء الكميات الفيزيائية بعد تحولاتها، وأن هناك تطورا مرحليا من ثبات الإدراك إلى البقاء الرياضى المنطقى للكتلة والوزن والحجم. وقد حدث هذا بين عام ١٩٢٥ وعام ١٩٢٩. وكانت المشكلة التى يجب دراستها فى منتصف الثلاثينيات مع ألينا شيمينسكا **Szeminska** وباربل إنهيلدر **Inhelder**.

فى أثناء ذلك، اهتم بياجيه بأمر آخر: العلاقة بين الوراثة والبيئة فى **الليمنيا ستاجناليس Limnaea stagnalis**، نوع من الرخويات سريع التكيف يوجد بكثرة فى بحيرة نيوشاتل. تقبض الليمنيا ستاجناليس قوقعتها تحت ضغط الأمواج لتلتصق بالصخرة التى توجد عليها. وكان السؤال بالنسبة لبياجيه: هل هذا التكيف (الذى يحدث أثناء النمو) وراثى أم لا؟ بعد ملاحظة أكثر من ٨٠٠٠٠ حيوان فى بيئتها الطبيعية وعدة آلاف فى مزرعة مائية (بقيت القواقع فى مكتب بياجيه بقية حياته)، استنتج بياجيه أن تكيفها وراثى (بقى هذا التكيف فى المياه الراكدة على مدى ستة أجيال).

---

(1) La naissance de l'intelligence chez l'enfant (1937); La construction du réel chez l'enfant (1937); La formation du symbole chez l'enfant (1945).

في ١٩٢٩ صار بياجيه مدير "المكتب الدولى للتعليم" وأستاذ تاريخ العلوم فى جامعة جينيف وأستاذ علم النفسى التجريبى فى لوزيانا. وأعاد أيضا تنظيم معهد جان جاك روسو فى الفترة من ١٩٢٩ إلى ١٩٣٩. في ذلك الوقت، درس نشأة عدة مفاهيم فى الأطفال مع ألينا شيمينسكا ومفاهيم الكمية الفيزيائية مع باربل إنهيلدر. اكتشف بنى المجموعات الطبيعية المسئولة عن العمليات الذهنية العيانية للأطفال فى الفئات والعلاقات والعدد.

من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥، درس بياجيه تطور الإدراك فى الطفل مع مارك لامبرسير **Lambercier** وآخرين. وأوضح أن الإدراك يخضع لقانون الاحتمالات التكوينية فى الطبيعة، وقد سماه "قانون التمركز النسبى" ويؤدى إلى الكليات أو الجشتالتى. فى المقابل، يتبع الذكاء قانون التكوين الإضافى وطبقا له تبقى الأجزاء والكل أثناء التحولات.

أثناء ذلك، درس بياجيه الزمن والسرعة والحركة. وفى المكتب الدولى للتعليم، نظم توزيع الكتب التعليمية على أسرى الحرب. وبعد الحرب، عرض على بياجيه منصب نائب المدير العام المسئول عن التعليم فى اليونسكو، فرفض. فى ١٩٤٦، منح درجة فخرية من السوربون. وقد منح درجة من هارفارد فى ١٩٣٦. وفى ١٩٤٩ نال درجة من بروسل ودرجة من ريودى جانيرو، وصار عضوا فى أكاديمية نيويورك للعلوم.

درس الفراغ والهندسة، كما درس الفرصة، باعتبارها مجالات ثابتة فى عالم الذكاء على عكس العمليات الذهنية.

دُعِى لنشر كتاب عن المنطق وكان يعد كتابه الشهير "مقدمة فى نظرية المعرفة التوليدية" فى ثلاثة مجلدات. بحلول ذلك الوقت، اكتمـل منظومتـه: يتقدم التطور الذهنى من بنى إيقاعية أولية إلى نظم أكثر تعقيدا بكثير ليصل فى النهاية إلى انعكاسية كاملة للعمليات الذهنية.

هذه الفترة، وقد انتهت فى ١٩٥٠، موصوفة فى "**تاريخ على الـنفس فى السيرة الذاتية**". بناء على طلب عالم الاجتمـاع فـى جامعـة لـوزان، جيوفانى بوسينو **Busino**، محرر "مجلة فيلفريدو باريتو"، كتب بياجيه ملحقين لسيرته الذاتية الأصلية: واحدا فى ١٩٦٦، فى عيد ميلاده السبعين، والآخـر فى ١٩٧٦، حين بلغ الثمانين. ولم يترجم هذان الجزءان قط. بدأ بالمقدمـة التالية:

> **لا تكون السيرة الذاتية موضوعية أبدًا، ويرجع الأمر إلى القـارئ فى تصويبها بفهم الحقيقة غير شخصية. لكنها مهمة رغم ذلك لأنها تمثل مؤشرات لما سعى مؤلفها للقيام به وللطريقة التى يفهـم بهـا نفسه. حين تكون عن مؤلف، وتفسر بعدة طرق مختلفة، تـصبح مفيـدة: فـى الإصدارات الحديثة، تم تناولى بأشكال مختلفة بوصفى من أنصار نزعـة التداعى الجدد (برلين Berlyne)، ومتساميا (بترو Battro)، وجـشتالتيًا جديدا (ميلى Meili)، وقريبا جدا من الجدليـة الماركـسية (جولـدمان، نوينسكى Nowinski، الخ)، أو حتى، فى بعض القضايا، بوصـفى تابعـا لأرسطو والقديس توماس الأكـوينى (شوشـار Chauchard) (Piaget 1976/1966, p.24).**

يواصل بياجيه ذكر سيره الذاتية الأخرى، السيرة التى قدمت لطـــلاب السوربون والسيرة التى قدمت فى "بصائر الفلسفة وأوهامها".

يلتقط بياجيه أربعة أحداث يراها جديرة بالـــذكر: (١) التعيـــين فـــى السوربون من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٣. (٢) نشأة "المركز الدولى لإبـــستمولوجيا الجينية". (٣) نشره المكثف. (٤) انخراطه فى الشئون الدولية فى علـــم الـــنفس والتعليم. بشكل علمى، يذكر "البيولوجيا والمعرفة" (١٩٦٦) وأعماله فى البِنَى.

هذا الجزء من السيرة الذاتية (١٩٦٦)، وأيضا الجزء التالى المكتـــوب فى ١٩٧٦، أقل جمودا بكثير ويضم قصصا أكثـــر مـــن الجـــزء الـــسابق. من الواضح أن بياجيه يشعر، وهو يكتب لجمهور محلى، بأنه حـــر فـــى أن يرتجل. يبدأ بدور الانتقادات التى وجهت له طوال مساره المهنى بادئا، بشكل غريب جدا، باستقبال كتبه الأولى. فى ذاكرته، كانت خلافية جدا. وحينـــذاك يذكر "التعاون الصلب" (**Piaget 1976/1966, p.27**) مع الفرنسى بول فريس **Fraisse** فى الإدراك: كرر كل منهما التجارب التى أجراها الآخـــر وناقـــشا تفسيراتها المحتملة. وحدث الشىء نفسه فى المنطق مع الهولندى 'بيت' **E.W. Beth**، الذى انتقد فى البداية بعنف منطق بياجيه ثـــم شـــارك فـــى كتـــاب حرره بياجيه.

على عكس الخبرات الإيجابية مع الأوروبيين الغربيين، كانت لبياجيه خبرات سلبية مع الأمـــريكيين والـــروس وهـــم "ســـذج تمامـــا" (**Piaget 1976/1966, p.27**). أطروحتهم، طبقا لرأى بياجيه، أن التفكير يتكون مـــن

"صور أساسية للموضوعات ويوجهها أو ينظمها بالعلامات اللفظية (...) وهى وصف دقيق للواقع". وهكذا، لا مراحل، لا تتابع- يمكن أن يتعلم الطفل أى شيء فى أى عمر بشرط أن يشيد الطفل تصورات بالغة الدقة للواقع. اندهش بياجيه من أن ممثلى الدول الرائدة، من قبيل الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتى، يمكن أن يفكروا مثل معلمى المدارس الذين عفا عليهم الزمن، ممن يريدون أن يسرِّعوا التطور، وأسعده أن يذكِّرهم، خاصة السوفيت، بأن التفكير لا ينسخ الواقع بل يحوله. كيف نفسر الإبداع بنظرية النسخ فى حالة الذكاء؟ اعتقد بياجيه أن أصحاب نظرية النسخ كانوا كذلك لأنهم لا يجرؤون على الخروج عن صرامة علم النفس. تشير البنى، بطريقة أو أخرى، إلى اعتبارات منطقية ومعرفية؛ وكانت اعتبارات بلا حدود بالنسبة لهم.

على العكس، إن خبرة بياجيه بتخصصات متعددة فى المركز الدولى للإبستمولوجيا الجينية، الذى يتعاون فيه متخصصون فى المنطق والرياضيات والفيزياء وعلم الأحياء والسبرنطيقا مع علم اللغة النفسى، جعلته يرى مدى ثراء مثل هذا التعاون فى تطور علم النفس، وهو علم بالضرورة فى ملتقى طرق علم الأحياء والذكاء الاصطناعى والرياضيات.

ثم تقدم بياجيه ليوضح مدى خطأ جيروم برنر فى رفض تعدد التخصصات، حيث إن موقفه يحمل تناقضا ذاتيا. يستدعى برنر فى "مذهبه"، فى رأى بياجيه، (١٩٧٦/١٩٦٦، ص ٢٤) ثلاثة عوامل: التخيل واللغة والتواصل الاجتماعى. لكن التخيل له جذور عصبية بالضرورة مما يجعل

تعاون أطباء الأعصاب ضروريا. يفترض التواصل الاجتماعى، بالتعريف، تعاونا مع علماء الاجتماع. وأخيرا وليس آخرا، اعتبر نعوم تشومسكى (فى هارفارد، طبقا لبياجيه!) اللغة بنية منطقية توليدية تتحقق فى حديثى الولادة.

ينبثق خوف علماء النفس من المنطق ونظرية المعرفة من مفهوم مسبق يرى أنهما فلسفيان وليسا علميين. ويوجد الدليل على صحة هذا، فى رأى بياجيه، فى حقيقة أن علماء النفس أنفسهم ليست لديهم مشكلة مع تسلسل الأرقام الطبيعية لأن الأرقام نوقشت فى آخر ٢٥ قرنا.

لا تنتقل الأرقام ثقافيا ببساطة، لكن، إذا كان الحال كذلك، يبقى السؤال عمن أدخلها إلى الثقافة فى المقام الأول. هل الأرقام تعكس الفعل الإنسانى على الأشياء أم أنها خصائص للأشياء؟ لا يمكن تجاهل هذا السؤال الإبستمولوجى. وعلى مستوى الحيوان، أوضح كونراد لورينز **Lorenz** أن السؤال الإبستمولوجى ذو مركزية بيولوجية، كما أوضح بياجيه فى "علم الأحياء والمعرفة". ولا يتضمن هذا الوضع عودة إلى الفلسفة لأن الفلسفة، كما يتبين فى "بصائر الفلسفة وأوهامها" ليست إلا شكلا من أشكال الحكمة، لا شكلا من أشكال المعرفة. المعرفة العلمية هى الشكل الوحيد للمعرفة فى رأى بياجيه لأنه الشكل الوحيد الذى يمكن التحقق من صحته. ويعرف الفلاسفة الجيدون، مثل بول ريكور، ذلك.

ثم يمعن بياجيه النظر فى طبيعة العمل التعاونى فى مجموعته مقارنة بما يحدث فى أماكن أخرى. فى مجموعته، توزيع العمل منظم بطريقة تحدد

هدفًا مشتركًا وتعين القوة اللازمة (المساعدين، أساسًا) لتحقيق الهدف، وتلتقى أسبوعيا ببياجيه وإنهيلدر لمناقشة النتائج وإصلاح الطرق وتقنيات التحقيق لتحسين المشروع العام للبحث حتى لا تكون هناك إمكانية لاكتشاف آخر. وتكمن الصعوبة فى مثل هذه المقاربة فى العثور على موضوعات واسعة جدا، من قبيل المخيلة الذهنية فى علاقتها بالعمليات الذهنية. برهن بياجيه على أن معرفة التجارب التى أجراها باربل إنهليدر وماجالى بوفيه **Bovet** وهيرمان سنكلير **Sinclair** أوضحت أن عوامل برنر غير كافية، خاصة فى اكتساب اللغة، وهو أمر يعتمد بشدة على العمليات الذهنية. وتعتمد الذاكرة أيضا بشكل كبير على المخططات الإجرائية. أخيرا، وبشكل أساسى، إن المقاربة من هذا المنظور، توازى فى تطورها تطور الفرد فى التطور المعرفى، لكن من منظور الأشياء.

فى الجزء الأخير من هذه السيرة الذاتية (١٩٦٦-١٩٧٦)، راجع بياجيه كل الكتب التى كتبها بفرده أو شارك فى كتابتها. ثم ناقش أبحاثه الأخيرة عن "الإدراك" حيث أوضح تقدم الفعل على التصور، مما يؤدى، بالتالى، إلى مشكلة التناقض. ينبثق التناقض من عدم التوازن بين الإثبات والنفى، كما فى مهام البقاء حين يفشل الأطفال الصغار فى فهم أن ما حدث فى جانب أضيف للآخر. قاد التناقض إلى طرق يتم التغلب عليه بها، بالتعميم وبنوعين من التجريد: إمبريقى (من الأشياء) وانعكاسى (من الأفعال). وتم فحص هذا أكثر فى مقارنة بين نشأة النفس **psychogenesis** وتاريخ العلم، وقد أجراها رولاندو جرشيا **Gracia**.

حثت زيارة أخيرة لعلم الأحياء تفكير بياجيه فصاغ نظرية فى التطور؛ السلوك، طبقًا لها، محرك التطور والنسخ النوعى آليته (يماثل التمثيل الجينى عند ودينجتون **Waddington**).

الجزء الأخير من هذا القسم مستنبط من حكايات عن الجوائز والمكافآت. مجتمع جان بياجيه، الطريقة التى عامله بها طلابه فى ١٩٦٨ (ثورة الطلبة فى أوروبا) وإعداد باربل إنهيدلر لسجلات **Archives** جان بياجيه، وأيضا طريقة الاحتفال بعيد ميلاده الثمانين.

٣. تعليق

كما لاحظنا، يتغير أسلوب بياجيه فى سيرته الذاتية الطويلة من نسخة ١٩٥٢ حتى النسخة الأخيرة. والسبب الأساسى لهذا التغير هو الجمهور الذى يخاطبه فى عام ١٩٦٦ وعام ١٩٧٦: أناس محليون يتحدثون الفرنسية على معرفة بالتوتر بين العلوم الأوروبية والأمريكية. ثمة سبب آخر وهو شهرة المؤلف. فى ١٩٥٢، بعد الحرب التى عزلت سويسرا، لم يكن بياجيه مشهورا كما كان فى عام ١٩٦٦ وعام ١٩٧٦ حين كان محمَّلا بعلامات الاعتراف من جمعيات علمية وسياسية. لكن الدهشة تأتى من اختياره جيروم برنر كبش فداء. كانت عداوة بياجيه شديدة حتى إنه فشل فى تقديم أفكار برنر بصورة منصفة. يتناقض هذا الموقف بحدة مع مراجعة بياجيه لكتاب برنر عن التطور المعرفى فى ١٩٦٧. نقد بياجيه قاسٍ لكنه يبقى فى حدود المناقشة العلمية، بينما يميل هنا إلى أن الإفراط إن تقدم العمر ليس عذرا

كافيا فى مثل هذه الحالات. هناك ما هو أكثر من الاختلاف العلمى بين بياجيه وبرنر من جانب بياجيه.

ثمة تفسير محتمل فى نظرى من وحى بياجيه نفسه بعد زيارة برنر إلى جينيف كان هناك التقييم السلبى المفترض الذى قدمه برنر لمؤسسة روكفلر عن المركز الدولى للإبستمولوجيا الجينية، وقد سلمت المؤسسة به. قدمت مراجعة سجلات المؤسسة دليلا على وجود تقرير سلبى، لكنه بقلم كوين **Quine**! والحقيقة أن بياجيه لم يحاول، هو أو أحد من معاونيه التحقق من صحة ذلك رغم كل اللغط عن دور التحقق فى الإبستمولوجيا الجينية. وربما كانت وسيلة لاستبعاد منافسة محتملة على لقب "أشهر عالم نفس تطورى".

كانت النبرة الكلية للإضافة الأولى (١٩٦٦) دفاعية، على أية حال، حيث أصر بياجيه على الرد على الانتقادات التى وجهها الآخرون لنظريته بقدر بدا له مفرطًا. لكنه لم يكن مفرطًا بالنظر إلى تأثيره فى المجال. بإلقاء نظرة على استقبال بياجيه فى العلوم السيكولوجية والتعليمية، كما فعل بارات ديان **Parrat-Dayan (1993a, b؛ Parrat-Dayan & Vonèche 1992)**، على سبيل المثال، نلاحظ نبرة التمجيد عمومًا للمراجعات وليس العكس.

ثمة تغير آخر فى الإضافتين الأخيرتين وهو التأكيد على العمل التعاونى. لم يعد المعاون الرئيسى فالنتين شاتنى **Chatenay**، زوجة بياجيه وتلميذته السابقة، لكن باربل إنهيلدر ومجموعة متزايدة تدريجيا من المعاونين من مركز الإبستمولجيا الجينية.

بنظرة عامة على السيرة الذاتية الرئيسية يتبين أن هدف بياجيه ثلاثى: (١) التأكيد على نضجه العلمى المبكر. (٢) انسجام تطـوره الفكـرى مـع نظريته. (٣) توضيح أن علم النفس التطـورى المعرفـى نتـاج عرضـى للانشغال الإبستمولوجى المبكر والمستمر بما يتلاءم مـع أكثـر المعـايير صرامة فى الإثبات التجريبى العلمى.

إن دور النضج المبكر واضح على كل المستويات فى حياة بياجيه. لم يكن ناضجًا مبكرا فقط وهو صبى صغير، وهو مراهق، وهو بالغ، ولكـن أيضًا فى مرحلة النضج. يُقدَّم الدليل على النـضج المبكـر فـى الطفولـة بابتكاراته (أو سيارة بمحرك بخارى) أو باكتشافاته (العصفور الأبرص) الذى "دفعه" فى مسار علمى. وهو مراهق، عرضت عليه وظيفة أمـين متحـف التاريخ الطبيعى فى جينيف، أكبر المدن الناطقة بالفرنـسية فـى سويـسرا وتراسل مع شخصيات دولية طلبوا رأيه فى تصنيف الرخويـات، واعتبـر "بيولوجيًّا". فى مرحلة البلوغ طُلِب منه كتابة سيرته الذاتية مبكرا جدا عـن علماء النفس الآخرين؛ مُنِح أيضًا درجة فخرية من هارفارد وهو لا يزال فى الأربعين. استقبلت كتاباته المبكرة فى علم النفس بشكل جيـد جـدا. لكـن الملاحظة الأخيرة لأوسكار بفيستر **Pfister** فى مراجعته لثلاث محاضـرات لبياجيه فى التحليل النفسى فى باريس (١٩١٩) بأن من المؤكـد أن بياجيـه سيساهم فى تطوير التحليل النفسى، تغاضى عنها فى لحظة كتابة هذه السيرة الذاتية، لأن "التحليل النفسى ليس علمًا". فى لحظة العبور من المراهقة إلـى البلوغ وتسمى الآن "الشباب" عرف بياجيه دوره شخصية فكرية رائدة فـى

الجزء الناطق بالفرنسية فى سويسرا، وأسقط بعناية الدور المركزى فى تفكيره لانشغالاته الميتافيزيقية والخلقية والاجتماعية فى ذلك الوقت (لأنها لم تكن "علمية").

الآن، إذا فحصنا هذه العلامات على التفوق والنضج المبكر، تذهلنا البراعة العامة لهذه العلامات. كم من الأطفال الصغار "ابتكروا" سيارات جديدة؟ كيف فكر فى العصفور الأبرص؟ ملاحظة ضربة حظ، بلا شك. الوصف أكثر أهمية، لأنه حذر وحصيف حيث إن العصفور "يقدم" كل علامات الأبرص. إنه أبرص "على ما يبدو". لا شىء أكثر من ذلك؛ مما جعل بعض الدارسين (**Vidal 1994**) يطرح بعض الشكوك بشأن حقيقته. وظيفة أمين المتحف المعروضة على مراهق تطرح شكوكا أكثر، لأن الوظيفة كانت مساعدًا، وكانت مكانتها متواضعة فى ذلك الوقت. بالإضافة إلى ذلك، كيف يمكن تجاهل العمر الحقيقى لجان بياجيه فى الجزء الصغير الناطق بالفرنسية فى سويسرا؟

لم تكن الآراء فى متحف جينيف إيجابية كلها بشأن نوعية هذه التقسيمات، لأنه حين اشتهر بياجيه فى علم النفس التطورى، تعجب مدير المتحف بسخرية: "حسنا، إذا كان طيبا مع أبنائه مثلما هو طيب مع الرخويات، فإن علم النفس فى أيد أمينة" (**pres.com. by E. Lanterno**).

من غير المعتاد حقا أن شخصا رائعًا جدًّا وناجحًا فى مجال أن يغيره نتيجة الاهتمام فقط. يقدم كل من دوسريه **Ducret** (١٩٨٤) وفيدال **Vidal**

(١٩٩٤) بعض أسباب انسحاب بياجيه من علم الأحياء. يرى دوسريه أنها "النفخة النرجسية" التى تستقبل فى مناقشته مع روسكوفسكى **Roszkowski** عن طبيعة تشكل نوع جديد طبقا لقوانين مندل. بالنسبة لفيدال، التغير فى الاتجاه معرفى أساسا. فشل بياجيه فى فهم علم الأحياء الجديد المؤسس على الداروينية الجديدة. ولم يستوعب، خاصة، التعريف التجريبى للأنواع بالتكاثر الجنسى المضاد لإبستمولوجيا التحديق ("إبستمولوجيا النظر" كما يسميها فوكو) التى كانت الإبستمولوجيا العامة للتاريخ الطبيعى المضمحل حينذاك. لم يكن بياجيه بيولوجيًّا قط بل طبيعيًّا.

وضع بياجيه انقسامًا واضحًا بين اهتماماته العلمية والفلسفية فى شبابه: الأولى مقدسة، والثانية ملعونة. بعد ذلك، أثر الانقسام ذاته فى فصل البحث السيكولوجى المعرفى الجيد عن البحث التحليلى النفسى سيئ التأثير.

تبدو عمومًا حياة بياجيه، عالم النفس، محكومة بمفاهيمه، مفاهيم من قبيل الحركة العامة من مركزية الأنا إلى اللامركزية مع فترات يميل فيها التوحد إلى الهيمنة على الصورة وفترات يتحقق فيها التكامل الاجتماعى بشكل أفضل. يلعب التوازن والاتزان وأيضا الاستيعاب والتكيف دورا مهمًّا فى تطور بياجيه.

الخلاصة، تحكى لنا هذه السيرة الذاتية ثلاث سرديات: واحدة عن التطور "العلمى" المحض لبياجيه؛ والثانية عن الحافز "الإبستمولوجى" الصارم لعبوره من "علم الأحياء" إلى "الفلسفة"، وبعد ذلك إلى علم النفس؛ والثالثة عن

طريقة طرد شياطين الفلسفة والتغير الخلقى من نظام بياجيه. مرة أخرى، فى مقاربة صارمة من مقارباته، تطرد هذه الشياطين فى النهايـــة فـــى نهايـــة المراهقة، وهى الفترة المناسبة لمثل هذه النقلة، لأن البلوغ هو سن العلوم.

يسعى مثل هذا السرد الثلاثى إلى النقاء المعرفى. إنه يستبعد العلاقـــة الحميمة بين التقسيمات البياجية الأخير والعلوم البرجسونية الخاصة بالأنواع لصالح فهم نوعية الوظائف فى الكائنات الحية. تستبق هذه النزعة الوظيفيـــة فى علم الأحياء وأنواع الرخويات تحالفا مع النزعة الوظيفية الطبية الحيوية النفسية عند كلابريد **Claparède**. بالطريقة نفسها، يمكن تفسير العبور خلال الفلسفة فيما يتعلق بالإبستمولوجيا تماما، حيث إن الأنواع يمكـــن اعتبارهـــا كيانات بيولوجية تخضع لآلية التكيف ثنائى القطب وتشمل التمثل والتـــأقلم، أو فئات منطقية لها نماذج رياضية. إن فهم علاقة نماذج الرياضية بالكائنات الحية يوحد علم الأحياء والفلسفة عن طريق المنطق. بالإضافة إلى ذلك، يفتح الطريق إلى علم النفس باعتباره موضع كل من العمليات العضوية (يحكمهـــا مبدأ العلية) والمعايير المنطقية (يوجهها التضمين).

II- بصائر الفلسفة وأوهامها

فى هذا الكتاب، المنشور فى ١٩٦٥، وأعيد نـــشره فـــى ١٩٦٨ مـــع خاتمة، يبدأ الفصل الأول بـــ"سرد الردة وتحليلها". أفضل مـــصطلح "الـــرِّدَّة **deconversion**" على الترجمة الأصلية لوولف مايز **Mays** (1971 **Piaget**) حيـــث تـــرجم الكلمـــة الفرنـــسية **déconversion** بالإنجليزيـــة إلـــى

"**disillusionment**، التحرر من الوهم". المشكلة مع كلمة "**disillusionment**" افتقاد خاصية **de-conversion**، عدم الاعتناق **conversion**، وهى أساسية لهدف بياجيه لأنه يريد حقا التأكيد على المعنى الدينى للاعتناق بنفيه، الردة، ليشرح طريقة ابتعاده عن الانشغالات الميتافيزيقية إلى الانشغالات العلمية.

١- الجنس الأدبى

الجنس الأدبى لهذا البحث خليط من الخطاب الدفاعى والخطاب الهجومى؛ بأكثر من طريقة، كان هدف بياجيه قريبًا جدا من الدفاع اللاهوتى.

٢- المحتوى

يحكى بياجيه حياته بهدف خاص لشرح تأثير الأسئلة الفلسفية على أعماله. وهكذا، لم يعد التركيز ينصب على الطفل مبكر النضج أو العالم الشاب، ولكن على اكتشاف الفلسفة من خلال قراءة كتاب برجسون "التطور الخلاق" باندفاع قوى. إن الافتتان بالتضاد بين "الزخم الحيوى" والمادة الخاملة، وأيضا بين الذكاء (مادة فى جوهره) والحياة، قصير لكنه يوصف بشكل رائع. يتم التعبير عن الصراع بين العلوم والإيمان فيما يتعلق بعلم نفس الأسرة: كان جان بياجيه ابنا لأم بروتستانتية متدينة جدا وأب حر التفكير. بدا الأب علميا، وبدت الأم غير علمية- ومن هنا جاء الصراع. ومن المهم أن نلاحظ هنا انزلاقا إلى التحليل النفسى السطحى، وهو أمر نادر جدا فى السير الذاتية لبياجيه، لكنه يتكرر أكثر فى رسائله أو محادثاته. ويؤدى وظيفة اختزالية.

تم حل الصراع بسرعة بحركة مزدوجة لترميز العقائد الدينية وتماهى الرب والحياة عند سبينوزا، نتيجة قراءة برجسون على ما يفترض، وقاد ذلك بياجيه باتجاه أشكال متنوعة من مذهب الحلول لينتهى به الأمر إلى شكل من أشكال الإيثار. استمر الحماس لفلسفة برجسون حتى أوقفه أستاذ بياجيه فى الفلسفة، المتخصص فى المنطق وتاريخ العلوم، أرنولد ريموند **Reymond**. قاد نقد ريموند بشكل عقلانى لبرجسون، قاد بياجيه إلى اعتناق شكل من البرجماتية (مستوحى غالبا من قراءة كلابريد) وفيها ميز بياجيه بين شكلين من المنطق: منطق الفعل وهو حيوى مثل الزخم ومنطق الهندسة وهو ميت. وأدى هذا بدوره إلى ما وصفه بياجيه (خطأً) بأنه شكل من الشمولية، أى أن "علم الأجناس" (الأنواع أو الأنماط) وفيه كل فرد كلٌّ، لا تغيره البيئة أبدًا تغيرا كليا، ولكن، على العكس، يتمثل الوسط فى بناه الخاصة فى مسيرة لا تنتهى أبدا باتجاه التوازن. يستبق بياجيه نظريته المستقبلية هنا. من بضع وثائق بحوزتنا، حيث فُقِد مقال "البرجسونية الجديدة"، لم يكن موقف تفكير بياجيه فى ذلك الوقت بالوضوح الذى هو عليه فى هذه السيرة الذاتية.

فى مسار المفارقة التاريخية نفسها، تقدم بياجيه (١٩٧١) ليقول: "بالنسبة لى، يعمل المتخصص فى علم الحيوان فى الحقل أو المختبر" (ص ١٦)، وهذا صحيح جزئيا فقط حيث إن بياجيه لم يعمل قط فى مختبر بالمعنى المعاصر للكلمة. ومع ذلك، ادعى أن ممارسته قادته إلى التوجس فى التفكير الفلسفى المجرد، مستنتجا أن الفلسفة تحتاج بعضا من "علم النفس التجريبى" (١٩٧١، ص ١٦).

ويتغاضى سريعًا عن الأزمة الطويلة الصعبة التى مر بها فى أوائل العشرينيات من عمره: "دفعنى توقف عملى وقضاء بعض الشهور فى الجبال إلى اتخاذ بعض القرارات. لم يكن هناك شك فى تفضيل علم النفس أو الفلسفة، لكن كان على فقط أن أختار، لصالح إبستمولوجيا جادة، أن أخصص بعض الفصول الدراسية لدراسة علم النفس" **(Piaget 1971, p.17)**. بالإضافة إلى ذلك، اكتفى بالتلميح إلى "البحث"، رغم ذكر القراءة النقدية التى قدمها ريموند له.

تبدو الإقامة فى زيورخ طريقًا مسدودا، دون أى ذكر للأسباب التى جعلتها كذلك. يصور السنة التى قضاها فى باريس بأنها توفيق للاهتمامات الفلسفية (العمل تحت إشراف "لالاند" و"برنشفيك") والبحوث السيكولوجية (العمل فى مختبر بينيه). ولم يذكر بياجيه موافقة لالاند على أبحاثه المبكرة فى علم النفس إلا هنا.

حين انتقل ريموند من جامعة نيوشاتل إلى جامعة لوزيانا، شغل بياجيه كرسى ريموند فى الفلسفة.

كما لاحظ بياجيه نفسه، تُنظّم كل هذه الأدلة لإثبات نقطة خاصة، أعنى، رغم حبه للفلسفة حتى الثلاثينيات على الأقل، حدثت ردة مطردة، ومن المهم أن نحلل أسباب حدوثها. يرصد ثلاثة أسباب على الأقل: الأول: خطر الاقتناع الذاتى دون أسباب حقيقية، أى دون تدقيق. ومن ثم، يبرهن على أن فلسفة التأمل تؤدى إلى الحكمة وليس إلى المعرفة فى مستوى ما بين

الأفراد من موضوعية. ينبغى وضع الحقائق فى الاعتبار. ثانيا: ذُهِل بياجيه من اعتماد الأفكار الفلسفية على التحولات الاجتماعية والسياسية. هنا، يصف بياجيه العلاقة بين الحركات الاشتراكية القومية فى أوروبا وفلسفة الجيست[١] لاعنًا علم النفسى التجريبى إلى السلوان؛ بالعكس، يؤمن بأن المنهج العلمى الوحيد للتدقيق بواسطة الرفاق يؤدى إلى المعرفة الموضوعية. ثالثا: ميل الفلاسفة لوصف معايير العلم على أساس تأملاتهم الشخصية بدا لبياجيه إساءة استخدامٍ للقوة، وحالة خاصة من الجهل والغطرسة، حيث صارت أكثر أجزاء الفلسفة قيمة، مثل علم النفس والمنطق والإبستمولوجيا، علوما مستقلة.

ومع ذلك، بعد تعيينه فى جامعة جينيف فى ١٩٢٩، ادعى بياجيه أن له علاقات رائعة مع زملائه فى قسم الفلسفة. وبالعكس، لاحظ، بعد الحرب العالمية الثانية، بعث علم النفس الفلسفى فى صورة الوجودية والفينومينولوجيا، وكانا تجسيدا للاعتماد نفسه فى الفلسفة على التغيرات الاجتماعية والسياسية.

اندهش من أن السوربون رحبت به "فيلسوفا فى علم النفس" (ولم يكن مدهشا على الإطلاق أنه كان خلفا لموريس ميرلو بونتى).

وجد بياجيه أن وضع علم النفس فى فرنسا ينذر بالخطر. لم يكن يوجد فعليا خارج الفلسفة. ويرى بياجيه أن هذا يرجع إلى البنية الاجتماعية للأكاديمية الفرنسية، ورصد ثلاثة عوامل رئيسية. الدور الاجتماعى المحدد

---

(١) الجيست Geist: كلمة ألمانية تعنى العقل أو الروح أو الشبح طبقا للسياق (المترجم).

"لدروس الفلسفة" (أى السنة النهائية فى الليسيه الفرنسية) يقدم عدة وظائف أكاديمية. كان حكم المسنين من الأساتذة المحافظين فى الجامعة ينظم طريقة تشغيل الأساتذة عن طريق "المسابقات" مما يضمن وجود النزعة المحافظة على كل المستويات. منعت عادة أن يعد الأستاذ الذى على وشك الإحالة إلى المعاش خلفه لكى لا يحدث أى تجديد. ويرى بياجيه أن هذه العوامل جعلت الفلاسفة الفرنسيين يؤمنون بأنهم على قمة كل أشكال المعرفة، وأدت إلى منع ازدهار علم النفس التجريبى. وينبغى أن نلاحظ هنا أن بياجيه يصف وضعا كان يتلاشى فعليا فى ١٩٦٥ عند نشر بحثه.

بعد هذا الاتهام للمؤسسة الفلسفية الفرنسية، طرح بياجيه مسألة تكوين علم جديد يسمى "الإبستمولوجيا الجينية". تختلف الإبستمولوجيا الجينية عن الإبستمولوجيا القياسية فى المسألة الأساسية المطروحة. تثير الإبستمولوجيا القياسية مسألة احتمالية المعرفة عمومًا، وتطرح الإبستمولوجيا الجينية مسألة احتمالية نمو المعرفة. "كيف تنمو المعرفة؟"، ليس سؤالا فلسفيا رغم ذلك. إنه سؤال إمبريقى يتطلب معيارًا موضوعيا للتدقيق التجريبى فى البيئة العلمية.

لترسيخ هذا العلم الجديد، طلب بياجيه مساعدة مالية من مؤسسة روكفلر لإنشاء مركز للإبستمولوجيا الجينية وكان بالضرورة محاولة متعددة التخصصات، تتأسس على جهود مشتركة لمتخصصين فى المنطق والرياضيات والفيزياء والسبرنطيقيا وعلم الأحياء وعلم اللغة النفسى وتاريخ العلوم. رغم أن بياجيه لاحظ بزهو، أنه كان نواة هذا كله، إلا أنه لم يستطع القيام بالمهمة وحده لأنه "بقدر ما يمكن للمرء أن يتحدث عن 'نظام بياجيه'

فسوف يكون علامة على فشلى" (١٩٧١، ص ٤٤)؛ وهكذا كان استخفاف بياجيه بأى إنتاج فردى عظيمًا.

يتذكر أن مؤسسة روكفلر ترددت فى البداية. ثم افترض أن الفيلسوف (لاحظْ هذا) وولف مايز، من مانشستر، زار جينيف وكتب تقريرا للمؤسسة. وكان تقرير مايز ماهرا بما يكفى ليضمن قبول بياجيه لدورة ثانية من المناقشات طرح أثناءها السؤال التالى، وهو سؤال عملى جدا: "كيف يمكن أن تجد أناسا بارعين بما يكفى للتعاون بفاعلية، ومغفلين بما يكفى للتخلى عن سنة كاملة من أبحاثهم فى الرياضيات أو المنطق، الخ، ومغامرين بما يكفى للحوار مع ملاحظى أطفال؟" (١٩٧١، ص ٤٦). إن بياجيه، على ما يبدو، رد عليهم بما يرضى اللجنة، حيث إنه منح التأسيس الضرورى لبدء "المركز الدولى للإبستمولوجيا الجينية".

كانت البدايات صعبة: كان على علماء النفس أن يجدوا لغة مشتركة مع متخصصين فى المنطق والرياضيات لكنهم، فى النهاية، أداروا العمل معا. فى السنة التالية، عمل فريق من أربعة أشخاص مكون من اثنين متخصصين فى علم اللغة النفسى، واثنين فى المنطق على مسألة العلاقات بين الأحكام التوليفية (أو الإمبريقية) والأحكام التحليلية (أو المنطقية- الرياضية)، إحدى العقائد الرئيسية للنزعة الإمبريقية المنطقية. وتم اكتشاف أنه على عكس رأى النزعة الإمبريقية المنطقية، كانت هناك كل أنواع الأوضاع المتوسطة بين الأحكام التوليفية والتحليلية الصارمة بالمعنى المنطقى، لكن ممثل النزعة الإمبريقية المنطقية، المنطقى البلغارى أبوستل

Apostel، حاول أن يحفظ المظاهر بافتراض هبوط خطـــى مـــن الأحكـــام الإمبريقية إلى الأحكام المنطقية.

أسست مناقشة العمل، بواسطة مجموعة من ١٠ مناقشين من الضيوف فى أسبوع، شكل المؤتمرات السنوية فى المستقبل. وقد قنع بياجيه بالنتيجـــة النهائية رغم خوفه من ردود أفعال 'بيت' **E.W. Beth** من أمستردام، وهـــو منطقى نشر- بناء على طلب الأب بوشنسكى **Bochenski** (وهـــو منطقـــى بولندى فى جامعة فريبورج **Fribourg**)، نقدًا لاذعًا لكتاب بياجيه "بحث فى المنطق". صار كل شىء بشكل جيد، الأبُ بوشنـــسكى شـــيطانٌ، و'بيـــت' شخص طيب وأمين، فى رأى بياجيه، ومن الممكن أن يتعاونا معًا.

بعد سبع سنوات من منح روكفلر، استقر المركز بواســـطة مؤســـسة العلوم القومية فى سويسرا بقية حياة بياجيه (٢٥ سنة). ومن الغريب تماما أن جيروم برنر كان حاضرا فى ذلك المؤتمر ولم يعلق عليه بياجيه وهو يسجل اسمه ضمن المشاركين. ومن الواضح أن هذه السيرة الذاتية موجهـــة إلـــى جمهور لا يدرك مشاكله مع برنر. أشار بياجيه إلى أن نجاح المركز يرجـــع أساسًا إلى معاونيه الممتازين: بيير جريكو **Gréco**، وجـــان بليـــز جريـــز **Grize**، وليو أبوستل، وسيمور بابرت **Papert**.

هذا الاختيار، والطريقة التى يتم بها تقديم هؤلاء المعـــاونون، مهـــم. جريكو، وهو عالم نفس، يقدم باعتباره طالبا متفوقا (الأول من نوعه علـــى المستوى القومى الفرنسى). وهذا يعنى إشارة إيجابية إلى المـــدارس العليـــا

الفرنسية وإلى مسابقات التعيين، وهما مؤسستان انتقدهما بياجيه من قبل فى هذه السيرة الذاتية باعتبارهما تقضيان على المواهب الشابة فى فرنسا.

يُصوِّر "جريز"، وهو منطقى ورياضى سويسرى تأثر بالخبراء البلغاريين، رجلا يسعى إلى صياغة منطقية للبنى الطبيعية فى التفكير. ويرحب بـ"ليو أبوستل" باعتباره وضعيا منطقيا تحول إلى إبستمولوجيًّا جينيًّا. ويهتف لسيمور بابرت، وهو رياضى من جنوب أفريقيا، بسبب درجتى الدكتوراه اللتين حصل عليهما فى الرياضيات، وأعماله فى معهد بونكريه **Poincaré** للرياضيات فى باريس، ودراسته عن السبرنطيقا فى المختبرات القومية فى تدينتجون **Teddington** فى انجلترا (يقول بياجيه: إنه مختبر الفيزياء فى لندن) وأخيرا وليس آخرا، كفاءاته المتعددة. يشرف "تقريبا" بكرسى المنطق فى جامعة كمبردج، وهو محض خيال من بياجيه. ويذكر متعاونون آخرون لمساهمات محددة: بريسون **Bresson**، وجولبود **Guilbaud**، ونوفينسكى **Nowinski**، وجروبر **Gruber**، وماير **Meyer**. وكان هناك الكثير من الضيوف: كوين **Quine**، وكلوتش **Culloch**، وهلبوتش **Halbwachs**، وكوستا دى بيورجارد **Beauregard**، وجرنجير **Grangier**، بالإضافة إلى برنر بالطبع.

طبقا لبياجيه، رحبت كلية العلوم فى جامعة جينيف بالمركز وكان ينتمى إليها رسميا. لكن الفلاسفة فى الجامعة لم يرحبوا به بالقدر نفسه، وكانوا جميعا فينومينولوجيين متطرفين، رحبوا بالدراسات السيكولوجية التى أجراها بياجيه، لكنهم لم يروا لها أى تأثير على المعرفة من منظور فلسفى،

حتى إنهم أنشأوا كرسيا لعلم النفس الفلسفى "لتوفير الأنثروبولوجيا الفلسفية المطلوبة" (**Paiget 1971, p.56**) لأبحاث بياجيه. وشغل بياجيه الكرسى وقد أعيدت تسميته "تاريخ علم النفس الفلسفى"، وهو تخصص، فى رأى بياجيه، ينتمى بالفعل لتاريخ الماضى.

تنتهى السيرة الذاتية بهذه السخرية الأخيرة.

٣- التعليق

يختلف هذا النص عن السيرتين الذاتيتين الأخريين فى أبعاد مختلفة: الجمهور المستهدف، المتعاونين، الزملاء المذكورين أو ممن تغاضى عن ذكرهم، مركز جاذبية المناقشة. بالنسبة للجمهور، جمهور متعلم عام يميل إلى الفلسفة، بشكل خاص، ما يسميه الفرنسيون "مثقفين **intellectuels**"- أى أولئك الذين عانوا ونجحوا فى ظل النظام الذى هجاه بياجيه. ومن ثم، يحاط إسقاط الاسم المعتاد بمجموعة يفترض أنها معروفة لهؤلاء القراء. يذكر القليل، إن لم يكن القليل جدا، من علماء النفس فى السيرة الذاتية الأخرى. يبقى الصراع مع الزملاء فى أضيق الحدود، وخاصة عند المقارنة بالسيرة الذاتية الأساسية لبياجيه بوصفه سيكولوجيًا.

بالطريقة نفسها، يقتصر ذكر المتعاونين المقربين على سيكولوجى واحد، بيير جريكو (وكان يقيم فى باريس غالبًا)، ولم يشمل، على غير المتوقع، باربل إنهيلدر. الآخرون، رياضى، بابرت، ومنطقيان، أبوستل،

وجريز. وفى الدائرة الثانية لما يعرف بالمتعاونين المميـزين، لا يظهـر إلا سيكولوجيان: جروبر وبريسون.

قارن هذا بالصورة الذاتية لبياجيه بوصفه سيكولوجيًّا. يذكر إنهيلـدر وسنكلير وبوفيت مع إشارات تمجيدية وأيضا إشارات إيجابية بالنسبة لبقيـة المتعاونين فى جينيف؛ مما يعطى انطباعًا بأن دور علماء النفس فى جينيف كان خاصا وثانويا: إدارة الأمور بالنسبة لبياجيه. مكانهم فى التاريخ محدود، ويبدو مكان المتعاونين من خلفية مختلفة أكبر. وقد انعكس هذا فى التنظـيم الفعلى للأبحاث حول بياجيه، حيث جاء "المركز" فى البداية، ثم حـدث فـى المركز انقسام قوى بين "المنظِّرين" و"التجريبيين". تكونت المجموعة الأولى أساسًا من غير السيكولوجيين واقتصرت الثانية على السيكولوجيين.

يُذكَر، بشكل عابر، الزملاء فى علم النفس الذين عارضـوا نظريـات بياجيه أو ناقشوها بشكل نقـدى، دون إسـهاب فـى مناقـشة أطروحـاتهم أو براهينهم. لم يدرك بياجيه موقعه الخاص فى المجال قط، فى هذه الـسيرة الذاتية أو فى سيره الذاتية الأخرى. كان بياجيه يميل إلى التقليل مـن شـأن موضعه، لأنه فى معظم حياته الأكاديمية وبالتأكيد بعد ١٩٥٥، كـان هنـاك منافس واحد له فى الاستشهاد به: سيجموند فرويد. حين كرر ديفيـد إلكينـد **Elkind** تجاربه الخاصة بالحماية، كان بياجيه عصبيا جدا- كما لو كان غير متأكد من النتيجة رغم كل التجريب الذى كان يجرى فى جينيف على هـذه المسائل ويشمل عدة مدارس يوميا. هذه سمة من سمات التكوين الشخـصى لبياجيه، ولم يفهمها زملاؤه العلماء إلا نادرا. على ما أتـذكر، أبـدى مـك

كولتش Mc Culloch وحده ملاحظة واضحة تخص عدم شعور بياجيه بالأمان، لكن مك كولتش تدرب ليكون طبيبا نفسيا.

يُقدَّم تاريخ علاقة بياجيه مع مؤسسة روكفلر فى هذه السيرة الذاتية كما لو أنها بدأت بمشروع مركز الإبستمولوجيا الجينية. ومن المسلم به أن هذا غير صحيح. اهتمت مؤسسة روكفلر بمشاريع بياجيه قبل إنشاء المركز بفترة طويلة. حين سمع كلبريد أن الباحثين السويسريين يمكن أن تنطبق عليهم شروط مؤسسة روكفلر لمنح بمبالغ كبيرة، أعلن أن زائرا من المؤسسة سيتم الترحيب به فى معهد جان جاك روسو. وهكذا جاء الزائر وكان شخصا ماهرا لم يقرر فقط أن المعهد جيد جدا، لكنه ذكر أيضا أن شابا صاعدا ممتازا يساعد على نموه: جان بياجيه. وهكذا قبل الحرب العالمية الثانية، استقر بياجيه بواسطة المؤسسة ويبدو أن مشاكل الحرب كانت وراء وقف الاعتماد. وهكذا، حين عاد بياجيه إلى مؤسسة روكفلر، كان له سجل هناك وكان يستطيع أن يسحب من رصيده السابق.

وكان الاستنتاج المؤسف، فيما بعد، أنه رغم جهود بياجيه لإثبات العكس، لم تنتج الإبستمولوجيا الجينية بعد موت مؤسسها، لا باعتبارها شكلا خاصا من الإبستمولوجيا، ولا باعتبارها مؤسسة. وبالتالى، يفشل المقال الدفاعى العنيف الموسع فى شكل سيرة ذاتية فى تحقيق هدفه، حيث لم يعد أحد يسلك الطريق الذى اقترحه بياجيه. ما يبقى مرارة مؤكدة وذكرى لمعركة مريبة حول أفكار لم تبق على قيد الحياة بالشكل المتوقع.

III- الخلاصة العامة

إن بياجيه، فى سيره الذاتية كلها، هو نفسه ومختلف. الحقائق نفسها الحكايات متماثلة. لكن النتيجة مختلفة تماما.

تقدم السيرة الذاتية الكبرى فى "مجلة فيلفريدو باريتو" بيولوجيًّا بالتدريب قادته قراءته لبرجسون إلى تصور ذكاء الإنسان باعتباره امتدادًا للتكيف العضوى من منظور التطور. ومن المهم ملاحظة هذا لأن بياجيه لم يكن بيولوجيا بالتدريب، لكنه كان طبيعيًّا **naturalist** مهتما بالتقسيم الحيوانى للرخويات ومدربا عليه. انبثق اهتمامه بالتطور والتكيف من البرجسونية أساسًا، أى من موقفه الميتافيزيقى الذى قاده إلى رفض الداروينية ونزعة التحور تماما، لصالح النسخ النوعى الذى حفظ الدور الفعال للأفراد فى تاريخ التطور.

بالعكس، قدم فى هذه السيرة الذاتية، نظريته فى المعرفة باعتبارها نتاجًا للبرجسونية، ولم تكن كذلك. حين قرأ برجسون، كان يريد ترسيخ علم للأنواع مؤسس على مبدأ تفسيرى عام خاص بالتوازن بين الأجزاء والكل. اتهم علماء النفس بعدم فهم ما يقصد القيام به، غافلين عن الحقيقة الساطعة بأنه لم يكن يقدم علم نفس، بل إبستمولوجيا مستخدمًا علم النفس وسيلة للوصول إلى هدف.

فى السيرة الذاتية فى بداية كتاب "الحكمة ووهم الفلسفة" يوجد بياجيه ثالث: الميتافيزيقى الذى تحول إلى عالم لقصور الفلسفة وغرور الفلاسفة.

هنا، أمامنا شخصية عاشق منبوذ، لكن بعنف: كلمة "حكمة" مكتوبة بحروف صغيرة على غلاف الكتاب، بينما كلمة "وهم" مكتوبة بحروف كبيرة. وقد كتب الفصل الاستهلالى لتوضيح أن الطريقة الوحيدة لقول الحقيقة بالنسبة لإبستمولوجيٍّ هى استخدام علم النفس منهجا لجمع البيانات؛ لأنه مؤسس على حقائق موضوعية يضبطها الوسط العلمى الموضوعى كله (على عكس النظم الفردية "لفلاسفة فى مقاعد وثيرة").

ما المشترك فى هذه السرديات المختلفة؟ ذاكرة الطفولة أساسًا: الخوف من التوحد، الحاجة إلى الانتماء إلى مكان ما، ضرورة فحص المخيلة طوال الوقت. من هنا التضاد بين الاستيعاب والتكيف، التوحد والتفكير الاجتماعى، الذاتية والموضوعية، الارتياب والخصوصيات، الأحلام والفنتازيات، التوازن بين المتناقضات باعتباره التفسير النهائى حينما وحيثما أمكن، وأيضا الموازنة باعتبارها محرك النشوء والتطور. فى النهاية، يبدو أن العنصر الأساسى فى كل هذه الهويات، العنصر الذى يؤدى إلى سرديات مختلفة هو الخوف من الجنون فى رجل يتمتع بمخيلة جريئة وأفكار طليقة. ربما كان الجنون يلوح خلف الصورة المرعبة لأمه العصابية. وهكذا تبدو نظرية بياجيه برمتها آلية دفاعية هائلة ضد الاكتئاب والفقد.

المـــراجـــع

Bergson, H. (1907). *Creative evolution* (A. Mitchell, Trans.). New York: Henry Holt (original version published 1911).

Boring, E. & Lindzey, G. (1967). *A history of psychology in autobiography, Vol. 5.* Worcester, MA: Clark University Press.

Bourdieu, P. (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales, 2,* 62–63.

Ducret, J.-J. (1984). *Jean Piaget, savant et philosophe. Les années de formation, 1907–1924. Etude sur la formation des connaissances et du sujet de la connaissance, 2 vol.* Genève: Droz.

Parrat-Dayan, S. (1993a). Le texte et ses voix: Piaget lu par ses pairs dans le milieu psychologique des années 1920–1930. *Archives de Psychologie, 61,* 127–152.

Parrat-Dayan, S. (1993b). La réception de l'oeuvre de Piaget dans le milieu pédagogique des années 1920–1930. *Revue française de pédagogie, 104,* 73–83.

Parrat-Dayan, S., & Vonèche, J. (1992). Comment les Anglo-saxons comprennent l'équilibration. In D. Maurice & J. Montangero (Eds.), *Equilibre et Equilibration dans l'oeuvre de Jean Piaget et au regard de courants actuels.* Fondation Archives Jean Piaget, Cahier 12 (pp. 83–95). Genève: Fondation Archives Jean Piaget.

Pfister, O. (1920). Jean Piaget: Psychoanalyse und Pädagogik. *Imago, 6,* 294–295.

Piaget, J. (1918). *Recherche.* Lausanne: La Concorde.

Piaget, J. (1949. *Traité de logique.* Paris: A. Colin.

Piaget, J. (1950). *Introduction à l'épistémologie génétique, 3 vol.* Paris: Presses universitaires de France.

Piaget, J. (1952). Autobiography. In E.G. Boring, H. Werner, R.M. Yerkes & H.S. Langfeld (Eds.), *A history of psychology in autobiography, Vol. 4.* Worcester, MA.: Clark University Press.

Piaget, J. (1966). *Biology and knowledge: An essay on the relations between organic regulations and cognitive processes* (B. Walsh., Trans.). Chicago, IL: Chicago University Press.

Piaget, J. (1971). *Insights and illusion of philosophy* (W. Mays, Trans.). New York & Cleveland: The World Publishing Company.

Piaget, J. (1976/1966). Autobiographie. *Cahiers Vilfredo Pareto* (*Revue européenne des sciences sociales*), 14, 1–43. Updated version of 1966, *Cahiers Vilfredo Pareto, 4,* 129–159 (Updated version of Piaget, 1952).

Ricœur, P. (1983, 1984, 1985). *Temps et récit, 3 vol.* Paris: Seuil.

Skinner, B.F. (1961). *Cumulative record.* New York: Appleton-Century Crafts.

Sulloway, F. (1979). *Freud, biologist of the mind.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Vidal, F. (1994). *Piaget before Piaget.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

الفصل الحادى عشر

من النهاية إلى البداية
الغائية بأثر رجعى فى السيرة الذاتية

جينز بروكميير

وكل أيامنا الماضية أضاءت للحمقى
الطريق إلى الموت المغبر.
ماكبث، الفصل الخامس، المشهد
الخامس، ٢٢-٢٣

ربما لا يكون من الصعب تماما أن نعرِّف سرد السيرة الذاتية: تشير قصة، أو جزء منها، بطريقة أو أخرى إلى تاريخ حياة شخص. طوال هذه السطور المألوفة، يبدو من المعقول أن نفهم سرد سيرة ذاتية باعتباره حياة إنسان تتشكل فى الزمن. مثل هذا التعريف لموضوع السيرة الذاتية يهدف إلى التأكيد على الحياة باعتبارها عملية، فى مقابل الآراء التى تركز عن صورة أكثر إستاتيكية للحياة، يتم التعبير عنها غالبا بمقولات من قبيل "تصور الذات"، أو "الأنا"، أو "أنا". بهذه الطريقة، وضعنا فى الصدارة الطبيعة الحساسة للزمن فى سرد السيرة الذاتية، ويبدو أن هذه الخاصية للسرد هى ما يجعله طريقة قوية لإعطاء حياة الإنسان نظاما فى الزمن. حتى الآن تناولنا

الموضوع- لكن من أو ما ذات سرد حياة؟ من المؤلف، من راوى القصة، ومن الذات خلف هذا الخطاب أو فيه؟ هل هناك ذات، أو ذات **واحدة**، عموما؟ تناقش هذه الأسئلة باستفاضة فى نظرية السيرة الذاتية والسرد، وأتناول بعض النقط المركزية فى هذه المناقشة فيما يلى.

تتضمن هذه الأسئلة كلها، وأيضا كل سرد السيرة الذاتية نفسه، مجالا واسعًا من الفرضيات السيكولوجية والافتراضات الفلسفية بشأن الهوية والسرد والزمن والعلاقة بينها. بالفحص الدقيق، حتى فكرة الحياة نفسها باعتبارها كيانا معينا، مسلما به كما هو، يتبين أنها غير ثابتة؛ وأيضا الرأى العام المماثل بأن جشتالت السيرة (السيرة الذاتية) للحياة مطوق بتطور طبيعى من البداية إلى النهاية. وتشكل هذه القضايا البؤرة الثانية لهذا الفصل.

التيمة الثالثة التى نتناولها فى هذا البحث رؤية الزمن والزمنية، وهى رؤية تنبثق من سرد السيرة الذاتية- وبالتالى المفاهيم الثقافية للزمن، وهى مفاهيم تقدم إطارا لعملية السيرة الذاتية. أؤمن بأن بناء الهوية يمكن اعتباره أساسًا بنية لنمط معين من الزمن. وأقترح أن يسمى زمن السيرة الذاتية، زمن حياة المرء. ويلعب السرد دورًا حاسمًا فى عملية البناء هذه، ومن ثم أكرس اهتمامًا خاصًّا لخصائص "زمن السرد".

أخيرًا، ينبغى أن أذكر فى البداية مباشرة أننى، لأشرح براهينى، سوف أناقش مادة قد تبدو غير عادية فى هذا السياق. ولا أعتمد على النصوص السردية فقط بالمعنى اللغوى الضيق، لكننى أعتمد أيضا على النصوص

الأيقونية البصرية مثل النسيج السردى للوحات. وبدقة أكثر، سأقرأ البورتريه باعتباره جنسًا خاصًّا من سرديات الحياة. وأثناء ذلك أوضح أن تاريخ الفن منذ عصر النهضة يقدم جنسا لرسم السيرة(الذاتية) يسمح بنظرات متعمقة جديدة ليس فقط فى النسيج السردى للبورتريهات الذاتية، لكن أيضا فى طبيعة السيرة الذاتية.

الغائية بأثر رجعى

أود فى البداية بحث فرضية تشترك فيها معظم السير الذاتية، وأيضا نظريات السير الذاتية. فكرة أن قصص الحياة تعكس عملية فى زمن، مثل العملية البيولوجية للحياة نفسها، تربط بشكل ما البداية بالنهاية. حتى الآن ربما يبدو هذا تصريحًا تافهًا إلى حد ما. ويكون أقل تفاهة، مع ذلك، حين تكون الطريقة التى نرى بها ارتباط بداية السيرة الذاتية ونهايتها مألوفة بالقدر نفسه. يتأسس هذا الارتباط بشكل يكاد يكون دائمًا على قصة التطور. قد تكون القصة مجزأة، تحتوى عناصر متناثرة من قصص أو سياقات استطرادية أخرى، لكنها تشترك عادة فى بعض خصائص أجناس السرد التقليدى، من قبيل رواية التكوين، أو قصة الحج والمغامرة، أو التراجيديا- على الأقل إذا جاءت فى الأشكال الطبيعية أو اليومية لخطاب السيرة الذاتية. هذا الشرط، كما نرى، مناسبًا خاصةً إذا وضعنا فى الاعتبار الأشكال البنيوية والحيل الأسلوبية التى يستخدمها كتاب الحداثة وما بعد الحداثة ومخرجو الأفلام والفنانون الآخرون لكى "يحكوا" أو "يقرأوا" حياة. نجد هنا تنوعا

عظيما لمحاولات رؤية الحياة باعتبارها مجموعة متنوعة ومجـزأة وزائلـة ومفتوحة لأشكال يومية لأحداث أو لغيرها من حكايات الحياة التى تعـرض صورة مختلفة. تتميز عموما بحبكات محكمة، ذخيرة قياسية مـن الأجنـاس الأدبية، والبنى السردية الأخرى الشائعة- كما لو كان لـدينا ميـل لتفـسير حيواتنا وحيوات الآخـرين مثـل "قـراءة الـنص" **texte lisible** بتعبيـر رولان بارت.

أكد ألبرتو إيكو **Eco**، واضعا فى الاعتبار فكرة بارت، على التفاعـل الملتبس بين الحياة والسرد. الحياة، كما يكتـب إيكـو (١٩٩٤، ص ١١٧-١١٨): "بالتأكيد أكثر شبها بـ'عوليس' من 'الفرسان الثلاثة'- ومـع ذلـك نميل للتفكير فيها بمصطلحات 'الفرسان الثلاثة' أكثر من ميلنا للتفكير فيهـا بمصطلحات 'عوليس'". يبدو أن حياة تُحكَى فى سياق الحياة الواقعية يجب، قبل كل شيء، أن تقدم معنى، أى معنى تقليديا، ويجب أن تفعل ذلك حتى فى فشلها وهزائمها وصدفها. وتقدم معنى إذا حُكِيت، على سبيل المثال، فى أحد أجناس الحبكة التقليدية، الأنماط الراسخة للسرد المنتشرة تمامًـا فـى كـل الثقافات. مازلنا نعيش اليوم فى عالم الحبكات فى عصر الحكمـة التقليديـة، المحصنة فى قصص الحب النمطيـة، ومسلـسلات التليفزيـون، والنعـى، والمسلسلات الكوميدية، وتقديم الأشخاص أو الأحداث- رغم كـل القفـزات الكمية فى بناء السرد فى أدب الحداثة وما بعد الحداثة والـسينما والمـسرح والموسيقى والفنون الأخرى.

يرى بيتر بروكز **Brooks**، أن هذا لا يدعو للدهشة. ويبرهن على أن مفهوم الحبكة شيء فى طبيعة منطق الخطاب السردى، شيء يسميه "الآلية المنظِّمة لنمط معين من فهم الإنسان" (**Brooks 1984, p.7**). وبالنسبة لكل أشكال الخطاب والتفكير، الأشكال غير السردية، والتى بلا حبكة، والمفتوحة، التى تسلط عليها الأضواء فى المناقشات النظرية فى الفلسفة والعلوم الطبيعية والإنسانية، نبقى محددين أكثر بأعراف السرد التقليدى، كما يعبر بروكز "أكثر مما نتمنى أن نصدق". وطبقا لرأى بروكز، بنية حبكة السرد الخط التنظيمى جدا للسرد فى ثقافتنا، أصغر"خيط تصميم يجعل القصص ممكنة لأنه متناهٍ ومفهوم". ويواصل ليستنتج (١٩٨٤، ص ٦-٧) أنه "حتى مثل ذلك الوقت، ونحن نتوقف عن تبادل الفهم فى شكل القصص، نحتاج إلى أن نبقى معتمدين على المنطق الذى نستخدمه لتشكيل القصص وفهمها، أى التى تعتمد على الحبكة".

وحتى قصة حياة "عديمة المعنى" و"تافهة"، حياة شخص ينتحر تتبع أجناس حبكة "حياة سعيدة" (مؤسسة ضمن أشياء أخرى على مفهوم "الحياة الطيبة" فى الثقافة)، وتقوم بذلك بطريقة مماثلة لطريقة افتراض فكرة الخلو من المعنى وفكرة وجود لمعنى. غالبا، لا تتأكد قواعد جنس أدبى إلا بكسرها وانتهاكها (**Albasi & Brockmeier 1997**). ويرى نورثروب فراى **Frye** (١٩٥٧)، أن هذه القواعد متأصلة فى النهاية فى مجموعة من الأجناس الأدبية البدائية الشاملة أو الأساطير السردية التى ابتكرتها مخيلة الإنسان عبر العصور. تعمل هذه الأساطير مثل بنى الحبكة الثقافية التى لم تشكل فهمنا

الأدبى فقط، بل شكلت أيضا طريقة تصورنا للعالم ولأنفسنا. وهذه الأنماط السردية المنظِّمة، كما برهن فراى، جددت مادتنا كلها وعالمنا النفسى فى العالم الإنسانى، حيث اهتماماتنا ورغباتنا ومآزقنا ومخاوفنا.

وتناظر الحبكات المغلقة والأشكال التقليدية لجنس أدبى خاصية حتمية أخرى للسرديات التى تحدث بشكل طبيعى أو سرديات الحياة التلقائية: نقابل دائما ذاتًا تقطن فى مركز القصة. حول ضمير المتكلم يدور السرد، وهو الذى يحدد بؤرتها. تظهر صورة أخرى إذا تحولنا مرة أخرى إلى القصة الأدبية فى القرن العشرين حيث يتبين غالبًا أن الذات أو أنا السرد (إذا كانت هناك ذات أو أنا سرد على الإطلاق) ظاهرة مراوغة، جشتالت هامشيا- خاصة إذا رأيناها على خلفية بِنَى القوى غير المسماة لكنها تحدِّد فى رواية فرانز كافكا "المحاكمة" التيار اللغوى للوعى ومباهجه، وتحدد آليات التطور فى رواية جيمس جويس "**عوليس**"، والسيناريوهات غير المتوقعة التى تمتزج فيها طبقات الذاكرة والفنتازيا والتاريخ فى أعمال سردية أحدث مثل مجموعة إتالو كالفينو "**Cosmicomics**"، وقصة مايكل أونداتى **Ondaatje** "المريض الإنجليزى"، ودون ديليلو **Don DeLillo** "العالم السفلى".

فى المقابل، الذات فى خطاب السيرة الذاتية اليومية، وكأنها غير مرتبطة تمامًا بطليعة قصة قرن الحداثة وما بعد الحداثة، المحور البنائى لتنظيم السرد عادةً. ولأنها فى مركز الحبكة وتحدد محاور القصة، تبدو غالبا، كما يقول جيروم برنر (١٩٩٠، ص ١٢١) "ذات بطل فى عملية بناء: سواء كانت عاملا نشطا أو مجرِّبًا سلبيا، أو أداة لمصير ملتبس".

فى عملية البناء هذه تظهر أيضا فكرة تعتبر حياة الإنسان تطوُّرًا زمنيًّا. أهتم خاصةً بهذه الفكرة وتصورها الضمنى للزمن، لأننى أتوقع أن تتضمن ميتافيزيقا غريبة.

يستمر برنر، فى مقاله فى هذا الكتاب، فى الإيحاء بأن دور البطل الذى تلعبه الذات ربما يرتبط بالمجموعة الكاملة التى ندعوها سيرة ذاتية. لا شك فى أن هناك شيئًا غريبًا بشأن هذه المجموعة: إنها قصة فى الوقت ذاته عن الماضى والحاضر؛ عملية يمتزج فيها الاثنان؛ وعن المستقبل أيضًا، مستقبل يبدأ فى لحظة حكى القصة. وهى أيضا عن التزامن، أى الامتزاج بين الأشكال أو الصيغ الثلاث لزمن الإنسان- يمكن أن نفترض أنه سيناريو معقد إلى حد ما. ومن الغريب جدا أننا حين نقرأ أو نسمع سرد حياة لا ندرك عادة هذا البناء المخادع. لكن السيرة الذاتية، حتى فى معظم أشكالها الأساسية، حكايةٌ دائمًا، يقدمها راوٍ هنا والآن، عن بطل يحمل اسمه هناك وحينذاك. لا تبدأ إلا على هذه النحو. عادة، حين تنتهى القصة (فى الحاضر، حاضر يتطلع إلى المستقبل)، ينصهر البطل مع الراوى: أحكى قصة عن شخص يتبين فى سياق هذه القصة أنه أنا، أى أنا الذى يحكى هذه القصة طوال الوقت. لا يميز هذان الموقفان منظورين سرديين مختلفين فقط، لكنهما يميزان أيضًا نقطتين سيكولوجيتين مختلفتين تتعلقان بالمرجعية والإطار الزمنى. متذبذبة بينهما، تُعرَض ذات السيرة الذاتية.

لماذا تعرض معظم قصص السيرة الذاتية هذه البنية؟ للإجابة على هذا السؤال، نحتاج إلى إلقاء نظرة فاحصة على نسيجها السردى. وللقيام بذلك

يمكن أن نميز بشكل أوضح النظامين اللذين ذكرتُهما للتو، نظام "الحدث السردى" و"الحدث المسرود". يتجلى كل سرد فى هذين النظامين. ومن الجلى أن قصة الحياة تُحكَى فى الحاضر، حاضر الحدث السردى (وينحى جانبا أن هذا الحاضر يمكن أن يقدم مرة أخرى حدثا فى الماضى أو المستقبل، على سبيل المثال، فى إطار السرد). هنا والآن المتعلقان بفعل الخطاب السردى، حكى القصة لشخص ما، نقطة الإقلاع فى كل قصة. ويبقى أن هذا فى النظام المسلسل زمنيا فى معظم سرديات الحياة هو، فى الوقت ذاته، نهاية- وإن تكن مؤقتة- عملية، تحديدا، مسار حياة شخص، حياة بدأت فى وقت ما فى الماضى. هذه العملية هى الحدث المسرود، أو، بشكل أدق، تسلسل الأحداث المسرودة. وتمثل هذه الأحداث المحتوى الحقيقى للقصة.

مرة أخرى، لا أتناول فى هذه النقطة أى مضاعفات تنتج عن حقيقة أن الحدث السردى والحدث المسرود، فى واقع الخطاب، يمتزجان بطرق عديدة. أريد فقط أن أوضح أن هذه المجموعة عن منظورين زمنيين رئيسيين: منظور يبدأ من الحاضر إلى الماضى، لكن يفعل هذا بطريقة تجعل الحاضر، فى النهاية، يتلاءم بشكل متماسك مع المنظور الآخر الذى يقدم، بدوره، مسار الحياة منعكسًا (إلى حدٍّ ما) على طول بعد التسلسل الزمنى. فى هذه اللحظة، لحظة النهاية، ينصهر الحدث المسرود مع الحدث السردى. تأملْ، على سبيل المثال، تخطيطًا لسيرة ذاتية مثل هذا: "وُلِدْتُ فى مدينة فى الوديان الكئيبة والغبية فى شمال ألمانيا، وانتهى بى المطاف الآن، بعد سنوات طويلة من الترحال، إلى هذه البلدة الجميلة فى هضاب 'توسكانى' لأحكى لك، فى

عصرية مشمسة وأنا أجلس هنا فى هذه الساحة، كيف حدث هذا كله". حتى هذا السرد البسيط يتضمن المنظورين ولحظة انصهارهما أيضًا، أى لحظة حكى القصة.

ثمة تأثير مذهل ينبثق غالبًا من مثل هذه المجموعة يتمثل فى أن حياة المرء، بمجرد تشكلها وترتيبها مسلسلة بوصفها حدثا سرديا، تبدو تطورًا باتجاه هدف معين- وكأنها النهاية (أى حاضر الحدث السردى)، غاية رحلة المرء، هدف كان لابد من الوصول إليه منذ البداية الحقيقية مثل إيثاكا أوديسوس. بالضبط، وهنا والآن المتعلقان بالحدث السردى يتبعان الأحداث المسرودة فى الماضى، تميل النهاية (المؤقتة) للحياة المسرودة إلى أن تبدو "غاية" تاريخ حياة المرء- وكأن النظام المسلسل فى الزمن صار نظاما عِليًّا أو غائيًّا للأحداث. وأسمى هذا المزج لبنى التطور والسرد والزمن "غائية بأثر رجعى". كما أوضحتُ فى موضع آخر على مستوى فلسفى أكثر (Brockmeier 1992)، تضافرت فكرة التطور، عبر تاريخ الفكر الغربى، بشكل لا فكاك منه مع فكرة "تحقيق الغاية". ويتجلى هذا خاصةً فى مفاهيم تطور الإنسان وتاريخ الحياة. وقد طرح مارك فريمان (١٩٩٣) نقطة مماثلة؛ متأملا النماذج السيكولوجية والفلسفية للتطور، لاحظ أن "من الصعب تماما الحديث عن التطور دون وضع هدف، غاية، فيها تبلغ العملية ذروتها. بقدر ما يحفظ مفهوم [التطور] دلالاته التقليدية المتجهة إلى الأمام، إنها، ولابد أن تكون، **باتجاه** شيء ما: غاية، مكان مرتفع" (Freeman 1993, p.13).

متبعا الخط الذى اقترحْتُه للمناقشة، ربما نمضى لنقول، على الأقل فى سرد السيرة الذاتية، من المستحيل تجنب وضع غاية بسبب القيود الـــسردية المتأصلة فى هذا الجنس الأدبى. وهذا لا يعنى أننى أريد أن أتجاهل أو حتى أستبعد المحاولات التى سبق ذكرها لأدب الحداثة وما بعد الحداثة لمحو حقيقة الذات. وهى محاولات تميل، مثل الأعراض الجانبية، إلى إذابة فكرة التماسك والتطور الخطى. لكننى أتساءل: إلى أى مدى كان للأعمال الطليعية فى الفن تأثير على طريقة فهم الناس فى ثقافتنا لحيواتهم اليومية. وذكـــرْتُ، معتمـــدا على بارت وإيكو وبروكز، أن معظم سرديات السيرة الذاتية تتبع خطوطًـــا تقليدية أكثر فى الحبكة. يكتب إيكو (١٩٩٤، ص ١١٨): "لأن القصة تبـــدو بيئة مريحة أكثر من الحياة، نحاول أن نقرأها وكأنها قطعة من قصة تقليدية جدا ومن ثم متوقعة.

لكن رغم أن هناك بالتأكيد فجوة بين أدب القرن العـــشرين والطليعـــة الفنية وذخيرة السرد المستخدمة عادة فى عملية السيرة الذاتية (وأؤمن حتـــى فى عملية السيرة الذاتية لمعظم الكتاب والفنانين فى الحداثة وما بعد الحداثة)، ليس من الصعب توضيح أن كل قصة سيرة ذاتية تحدث بشكل طبيعى، بشكل أو آخر، تعتمد على النماذج الأدبية. ومن المؤكد أن الثقافة الأدبية للغرب لا تميزها قصة الحداثة وما بعد الحداثة إلا بشكل ضئيل. معظم قَـــصٍّ الـــسيرة الذاتية، الطبيعية والقصصية، تبدأ بطراز تقليدى مع قصة إطارية ملموسة أو سرد تمهيدى لربط قصة الحياة بالموقف الحالى، كما تفعل أية حكاية تقليدية عن الحياة تحكى طبقا لمحاور الأجناس الأدبية مثل قصة الحـــج، وروايـــة

التكوين، وقصة الحب، وقصة التحرر، وما شابه: حدث شيء استثنائى، نقطة تحول فى الحياة، نجاح أو أزمة، إلهام غير متوقع، شك ذاتــى أو تطهيــر. الآن، ربما فى لحظة استعادة المرء لأنفاسه، يثار الــسؤال، باعثــا الحــدث السردى: كيف حدث هذا كله، كيف كان كل هذا ممكنا؟ وبقدر مــا تحــاول القصة أن تقدم إجابة لهذا السؤال، يظهر عادة الحدث الــسردى (والموقــف الاستثنائى الذى يندمج فيه) على شكل نتيجة، أو حتى نتيجة منطقية للحــدث السردى. وهذا ما أعنيه بالضبط بالغائية بأثر رجعى: نظام لــزمن انقــضى وزمن مسرود ينبثق فيه الحاضر من الماضى مثل التدفق الــشهير للــزمن. يبدو أن تدفق الحياة فى عملية سرده يتحول إلى تدفق للضرورة.

ثمة نتيجةِ ضمنية لهذا التحول وهى أن سرد السيرة الذاتية يميل إلــى خسارة بعد جوهرى لحياة الإنسان: الفرصة. يظهر "الزمن المنقــضى" فــى صورة ارتباط مباشر أو خطى بين لحظتين محددتين جيدا فى الزمن. بهــذا الأسلوب، تبدو شكوك الحياة وعشوائيتها وقد تم استيعابها. ويــتقلص حتمًــا تعدد الاختيارات، مدرَكة وغير مدرَكة، وهى مميزة جدا لقوة الإنسان، إلــى سلسلة بسيطة من الأحداث. وكثيرا ما يمنح هذا البناء الغائى لــزمن خطــى حكاية السيرة الذاتية مغزى حتميًّا. مصبوبة فى نسيج سردى ضيق، تجعــل القصةُ الحياةَ تبدو مثل كلٍّ موحد، "مثل سويتر منسوج بكثافة شديدة بحيث لا ينفذ منه الهواء"، بتعبيــر الكاتبــة الإيطاليــة ناتليــا جنزبــرج (١٩٥٦). بمصطلحات نظرية أكثر يمكن التحدث عن الخطية الغائية للــصدفة، تــأثير

يبدو خاصية طبيعية لتطور الإنسان؛ تبدو سمة لطبيعة الإنسان نفسها، شيئا يعطى وجوديًّا مثل حقيقة أن زمن الحياة محدود.

السؤال الذى أهتم به: كيف يعمل هذا النوع من التحول وكيف يشكل أفكارنا عن الذات والهوية؟ أتوقع أن تكون الغائية الخاصة المنبثقة فى هذه العملية عنصرا أساسيا للميتافيزيقا الغامضة لما يعتبر تطورا فى معظم السير الذاتية وسرديات الحياة. ورغم أننى سألقى نظرة فى ضوء نقدى إلى حد ما، فإنه يبدو نمطًا من التماسك يتشكل، فى النهاية، بشكل حتمى حينما نحكى التاريخ، سواء كان حكايات تاريخية أو دراسة التاريخ، أو سرد الأساطير والأشكال الأخرى من الذاكرة الثقافية، أو قصص حيواتنا الفردية.

"الحياة المنقضية" فى السيرة الذاتية والبورتريه

لفحص هذا التحول الغائى الغريب أود تتبع السؤال: من يحكى القصة؟ لمن نستمع، أى نص نقرأ، أى صور أو أفلام نشاهد حين يعرض سرد حياة؟ بالطبع، يوحى التصور المألوف للسيرة الذاتية بإجابة معينة: السيرة الذاتية عن سيرة مصممة ذاتيا، كما نقرأ في "قاموس أكسفورد الإنجليزى": "قصة حياة شخص كتبها بنفسه." ورغم أننى لا أتناول هنا كيف تكتب حياة شخص، فإنه أستخدم مصطلح "كتابة" بطريقة تختلف عن الاستخدام الشائع فى "قاموس أكسفورد الإنجليزى". لن أشير إلى الكتابة مقابل اللغة الشفهية، لكن بمعناها السيموطيقى أو الفلسفى الأوسع. بهذا المعنى، تعنى الكتابة ممارسة لنقش (أى تجسيد) نص له معنى (أى نظام من العلامات) ونتيجة هذه

الممارسة: مجموعة من العلامات لها معنى لتُقرَأ وتُفسَّر. من هذا المنظـــور، تقترب الكتابة مما أشار إليه فيتجنشتاين بلعبـــة اللغـــة، رغـــم أنهـــا لعبـــة لغوية خاصة.

لأعدْ إلى لحظة الفهم العام للسيرة الذاتية. اللهجة هنا بشكل لا لبس فيه خاصة بالجزء اليونانى من الكلمة المركبة **auto-biography**: تعنـــى **auto** "الذات، ما يخص المرء، بذاته، المستقل (أو بشكل مستقل)"، مرة أخرى عن "قاموس أكسفورد الإنجليزى". هذا التأكيد على الذات مصدرا مستقلا وبالتالى أصيلا للكتابة عن حياة يتردد صداه فى التعريفات التقليدية للـــسيرة الذاتيـــة. وتوجد هذه التعريفات ضمنيا، فى الأجناس النثرية القصصية والوثائقية وفى الخطاب اليومى، وتوجد صراحة فى نظرية السيرة الذاتية. أكد فيليب ليـــون **Lejeune** (١٩٨٩)، وهو واحد من أوائل منظرى السيرة الذاتية على ثـــلاث خصائص تميز هذا الجنس الأدبى: أولا: يؤخذ منظور السيرة الذاتيـــة مـــن الموقع الممتاز للنظر بأثر رجعى. ثانيًا: تركز على الحياة الفردية. ثالثًا: تهتم بالوجود الخاص للمرء، أى سياق حياة انقضى إمبريقيا (وهكذا فهو معطـــى وجودى). طبقا لرأى ليون، يوقِّع، إذا جاز التعبير، كل مـــن راوى الـــسيرة الذاتية أو كاتبها والمستمع إليها أو قارئها، عقدا يتم الاتفاق فيه علـــى هـــذه الخصائص الأساسية. ويصنع هذا ما يسميه ليون "ميثاق الـــسيرة الذاتيـــة"). احتل هذا الفهم للسيرة الذاتية، بطريقة أو أخرى، مكانا بـــارزا فـــى الثقافـــة الغربية لفترة طويلة. وأود أن أبرهن على أنه جزء من المـــسار التـــاريخى الثقافى نفسه الذى احتلته فكرة النظام الغائى للحياة.

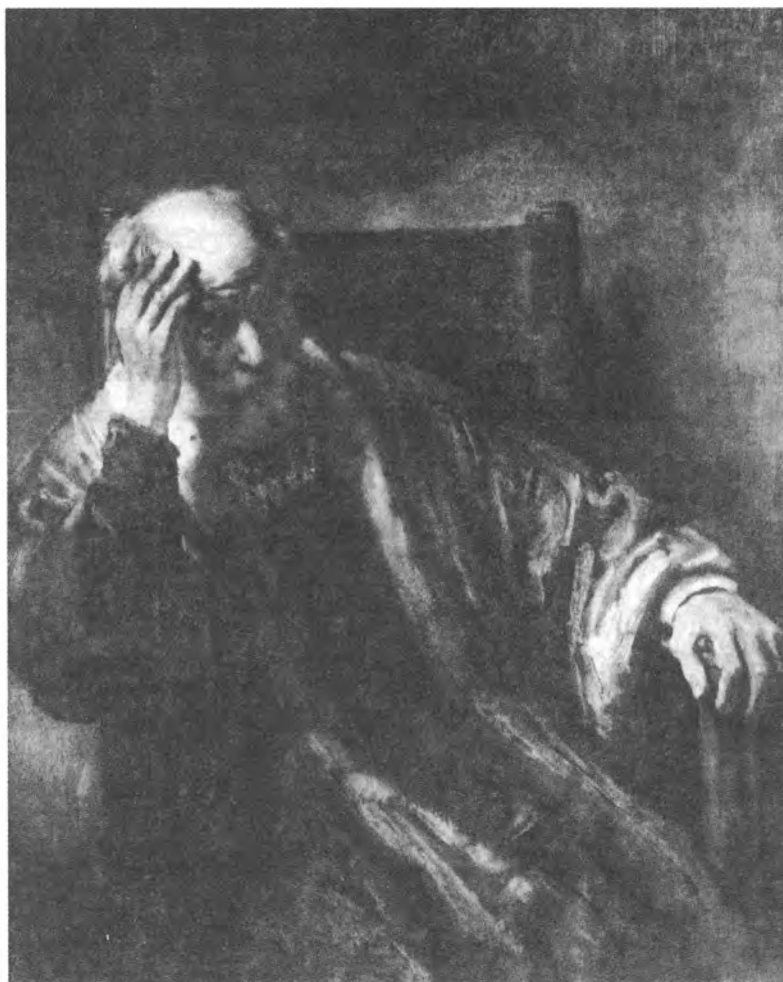
ولجعل هذه المقولة أكثر وضوحًا، ولعـرض كيـف يتـشابك هـذان المنظوران لعملية السيرة الذاتية معًا، أصفها بطريقة بصرية أكثـر. أنـاقش أمثلة بصرية أو تصويرية: صور الحياة، إذا جاز التعبير. هناك سببان وراء رغبتى فى ضم السرديات التصويرية فى مجموعة النصوص السردية التـى أفحصها. سبب يتعلق بالتيمة؛ يتأسس على فرضية أن البورتريـه الحـديث (والبورتريه الذاتى خاصةً) كان، من بدايته، الجنس الأدبى الأكثر تعقيدًا فى كتابة الحياة- وأوضح هذه الفرضية بعد لحظة. ويتعلق السبب الثانى بفهـم السرد ليس باعتباره كيانا لغويا فى الأساس، ولكن، بمعنى أكثـر عموميـة، باعتباره القدرة أو المقدرة على "أن تحكى قصة"، بتعبير ميك بـال **Mieke Bal** (١٩٩٧). النص السردى، من هذا المنظور، نص يروى فيـه عامـل أو أكثر قصة فى وسط خاص. يمكن أن يكون الوسط لغويا، ويمكن أن يكون تخيليا، أو صوتا، أو بنية فضائية، أو مزيجا منها. يجد هذا الفهم للسرد كثيرا من المؤيدين فى نظرية السرد الحديث والسيميوطيقا. وأتناوله بمزيـد مـن التفصيل (وأقدم أيضا المزيد من البراهين النظرية) لأننى أعتقد أن اعتبـار البورتريه شكلا بصريا لكتابة الحياة كاشف بشكل خاص.

لكن كيف يمكن لسرد حياة أن يصبح منتجـا أيقونيـا؟ مـا الـصور البصرية لتاريخ حياة المرء؟ لنتأمل مثالا. إذا اعتقدنا أن المنظور الخـاص للسيرة الذاتية، كما قدمته للتو، فقد ترد إلى الذهن صورة شخص قد يكون فى شيخوخته، ينظر الآن إلى "حياته المنقضية"- ربما ليقيمها، محاولا أن يوضح المهم، الصواب أو الخطأ، وما يعنيه هذا كله. ربما يجد المرء هنا نموذجـا

أصليا أيقونيا، شيئا نتوهم أننا رأيناه من قبل ومن الصعب تحديد موضعه؛ لأنه صار جزءًا من ذاكرتنا البصرية الجمعية. ومن مصادر هذا البعد التصويرى لذاكرتنا الثقافية التقاليد الأيقونية الطويلة الثرية فى رسم البورتريه، وهو يشكل هذه الرؤية ويوضحها. أطرح هذه التقاليد "لبورتريه السيرة الذاتية" ليس فقط لأنه يقدم مثالا لمناقشة الرأى التقليدى عن السيرة الذاتية، لكنه يوضح أيضًا، فى المقابل، المقاربة التى أود اقتراحها لسرديات الحياة.

فى ضوء هذا الاقتراح، أتمنى أن تصبح المقولة مقبولة بحيث لا يكون هناك تعارض بين حقيقة أن الرسم، أساسًا، نظام رمزى أيقونى والطبيعة السردية (أى اللغوية)، أساسًا، لعملية السيرة الذاتية. برهانى هو أن الصور والكلمات، التخيل والسرد يتضافران فى النسيج السيموطيقى ذاته للمعنى. إنهما مساران متداخلان فى الفضاء الرمزى نفسه، فضاء للمعنى تحدث فيه خبرتنا وفيه نحاول أن نفهم العالم.

منذ نشأة البورتريه بوصفه جنسا مستقلا فى عصر النهضة، تظهر صور لا تحصى لرجال ونساء فى وضع تأمل ذاتى لتؤكد الرأى النموذجى المزعوم عن السيرة الذاتية "من النهاية إلى البداية".



رمبرانت: "عجوز فى مقعد وثير" (المعرض الوطنى، لندن)

يمكن اعتبار بورتريه رمبرانت "عجوز فى مقعد وثير"، المحفوظ فـــى المعرض الوطنى فى لندن، تمثيلا قويا لهــذا الــرأى: صـــورة للجــشتالت الفينومينولوجى الذى سماه جوته "الانسحاب من العالم الظــاهرى". يعــرض

البورتريه رجلا عجوزًا يبدو، رغم أن معطفه يشير إلى الثراء ومكانة اجتماعية مهمة، غير مهتم بمظهره الدنيوى. لكن رغم جلسته مجهدًا وشاردًا، نشعر بأنه رأى الحياة وتقلباتها. إلى أى مكان آخر يمكن تتجه نظرته إن لم يكن إلى الماضى، أو، عمومًا، بعيدا عن الحاضر؟ وهكذا يمكن أن نعتبر بورتريه حياة رمبرانت نموذجًا، تمثيلا لنموذج أصلى تقريبا فيما يتعلق بوضع السيرة الذاتية "من النهاية إلى البداية".



بيكاسو: "النحات وتمثاله"، (المعرض الوطنى الجديد، مجموعة برجرين Berggruen، برلين)

فى انسحابه من الحاضر إلى ماضى "حياته المنقضية"، كما يمكن القول بالاتفاق مع تعبير جوته: إن ذات السيرة الذاتية ليست وحدها بالضرورة، كما يمكن أن نرى فى صورة أخرى. لا تصور تنويعة بيكاسو على هذه التيمـــة، "النحات وتمثاله"، رجلا عجوزا فقط، فنانا فى هذه الحالــة، لكنهــا تــصور شخصا ثانيا: شابة يتطلع إليها العجوز.

ومن الواضح أن هذه الصورة لا تمثل تيمة العجوز والـشابة، الحيــاة المنقضية والحياة المستقبلية فقط، لكنها تمثل أيضًا تيمة الفنان وتمثاله- وهو عنوان الصورة، وهى ضمن مجموعة برجرين فى المعرض الوطنى الجديد فى برلين. يجلس الفنان فى وضع مماثل لعجوز رمبرانت فى مقعده الــوثير ينظر إلى تمثاله، نتاج عمله وحياته، وهو يريح ذراعه علــى تمثــال آخــر بجانبه يبدو أنه بورتريه له. تتجسد إبداعاته، متضمنة الشابة ونفــسه، فــى حجر، مادة تبقيه على قيد الحياة. وهكذا تتفتح نظرته إلى الماضى فى الوقت ذاته على نظرته إلى المستقبل، مستقبل أعماله بوصفه فنانا تستمر حياته حتى بعد وفاته. وطبقا لذلك، توضع المجموعة كلها أمام سماء زرقاء ساطعة وأفق البحر المفتوح. هذا هو البحر نفسه- كما قد يعتقد المرء، متتبعا آثارا لمشهد البحر المتوسط فى العصور القديمة- الذى لابد أن أوديسيوس أبحر فيه.

إنها أيضًا قراءة حذرة لصورة تضم أكثر من شخص ومستويات زمنية متعددة للمعنى، تخلق معا تكوينا كثيفا للزمن: تتشابك طبقات متنوعــة مــن الزمن الطبيعى والتاريخ والخلود. وتشمل هذه الطبقــات أيــضا خــصائص الماضى والحاضر والمستقبل؛ زمن المؤلف وعمليته الإبداعيــة؛ وتتــضافر

معها كلها طبقات الحياة من الشباب إلى الشيخوخة. ومن المؤكد أن هذا السيناريو يسمح بتحليل أكثر دقة للارتباط بالزمن. ومع ذلك، حتى حينذاك لا نتخطى حتى أفق الحياة **الواحدة** وآفاق زمنها، بقدر كثرتها. مهد بيكاسو نفسُه خشبةَ المسرح: التركيز على الفنان (حتى لو كانت هذه صيغة المفرد العام) وعمله، كما يعلن عنوان الصورة. وبقدر تتبع المسار الذى رسمته الخطوط التفسيرية التقليدية لنقطة امتياز الأثر الرجعى، والتركيز على حياة فردية، وعلى وجود محدد "لحياة منقضية"، يمكننا بسهولة مد الضربات السردية المخططة فى صورة بيكاسو إلى قصة سيرة **ذاتية** حقيقية. لكن هذا يعنى أننا ننتقل دائمًا، عبر هذه الخطوط، داخل صيغة **ذات فردية** تحكى قصة حياتها. وفى هذه الحالة نكون جميعا أكثر استعدادًا للقيام بذلك لنعرف أن كل أعمال بيكاسو تقريبًا ترتبط بطريقة أو أخرى بحياة الفنان وذاته، ومحاولاته لفهمها.

البورتريه كتابة حياة

التحول إلى بورتريه آخر يجعل هذه الطريقة التقليدية لرؤية حياة وتمثيلها أكثر صعوبة. إنه بورتريه نصفى ينسب لألبرخت دورر.[1] تقودنا جانبا نظرة متفحصة له إلى تعقيدات بورتريه السيرة(الذاتية)، قبل أن نعود إلى قضية الغائية بأثر رجعى وقضية الزمن فى السيرة الذاتية.

---

(١) ألبرخت دورير **Albrecht Dürer** (١٤٧١-١٥٢٨): فنان وعالم رياضيات ألمانى (المترجم).



دورر: بورتريه، ١٤٩٧ (المعرض الوطنى، لندن)

يعرض أيضا بورتريه دورر من سنة ١٤٩٧، وهو معـروض فـى المعرض الوطنى فى لندن، رجلا فى سن النضج. وحيث إننـا نعـرف أن الصورة تصوره وهو فى السبعين، يمكن أن نقول: إنه رجل عجـوز جـدا، نظرًا للمتوسط المنخفض المتوقع للحياة فى نهاية القرن الخامس عشر وقـت رسم الصورة.

لكننا نميل،عند النظر إلى هذا البورتريه للتفكير فى رجل عجوز مهيب بأقل مما نميل للتفكير فى شخص قوى فى نضجه التام. بـوعى وثقـة فـى النفس، محدِّد جسديًّا وذهنيًّا، يحدق بحدة، وربما ببعض التحدى، إلى المشاهد. لكن من المشاهِد؟ من المتفحص، من يقيِّم من؟ يجلب السؤال نظرة جديـدة، أو بشكل أكثر دقة، عدة نظرات جديدة؟ هناك على الأقل ثلاث طرق محتملة لمثل هذا التقييم، ثلاثة آراء، أو لنقل ثلاثة أصوات، سردية: الرجل المرسوم، والمشاهد، والرسام. من يروى القصة؟ ولمن؟

فى صورة هذا الرجل، تخلى دورر تمامًا عن الزخرفـة والـديكور. لا إشارة أو تلميح يكشف مهنة الرجل المـصورَّ، أو وضـعه الاجتمـاعى، أو مكانته العامة. لا تضاف رموز خلقية أو رسائل دينية أساسية للـصورة. وهذا أكثر إثارة للدهشة؛ لأن هذه "النصوص الملحقة **paratexts**"، إذا تبنينـا مفهوم جيرار جينيت (١٩٨٧)، فى عصر النهضة، وليس حينذاك فقط، تعتبر جزءًا أساسيًّا من البورتريه، ومن التعريف الاجتماعى والشخصى للشخص. كان يقصد من البورتريه وضع فرد، أو جماعة، فى شـبكة مـن المعـانى الرمزية المحددة جيدًا، لكشف نظام خفى غالبًا للإشارة إلى الثقافة الاجتماعية

والدينية والفكرية لشخص ينتمى لها أو يريد أن يُعتبَر منتميا لها. وكانت هذه، كما أشار ستيفن جرينبلات Greenblatt (١٩٨٠)، طريقة للتعبير عن حياة شخص فى نص: تحويل قصة حياة إلى نص بصرى يمكن للآخرين قراءته.

فى المقابل، فى هذه اللوحة أهمل دورر بوضوح كل القواعد القانونية لهذا الجنس الفنى. بينما يظهر وجه المصوَّر بدقة فائقة، مرسوما بريشة رفيعة بتقنية تشبه الرسم بالقلم الرصاص، إلا أن ملابس الجليس ليست رسمًا تخطيطيًّا. يبدو أنها، مثل بقية الصورة، أبدعتْ دون طموح فنى. ويعتقد عدد من مؤرخى الفن أن اللوحة غير مكتملة، أو أنها ليست من أعمال دورر على الإطلاق. ومع ذلك، فى قراءتى لهذا البورتريه، هذه العلاقة غير المتوازنة كما يفترض بين الصورة والخلفية لا توضح بالضرورة أن الصورة مجزأة؛ ربما حتى تثرى تكوينها، لأننا قد نتوقع- ونحن نعرف الكمال التقنى الذى حققه الرسام الشاب- أن الأمر لم يكن ليستغرق منه الكثير ليكمل تفاصيل زخرفة الملابس والخلفية. والاحتمال الأقوى أن دورر فى هذه الحالة لم يهتم إطلاقًا بلفت الانتباه إلى السياق وإلى "النصية" الاجتماعية للموديل. كان يريد تصويره بالتركيز التام على وجه هذا الرجل وجلسته الشخصية التى رآها فيه. وهكذا نشعر على الفور بالنبرة الشخصية الأليفة جدا للبورتريه.

لنفهم تماما هذه الألفة من الضرورى أن نضع فى الاعتبار السياق الثقافى لجنس البورتريه الفردى. بينما كان البورتريه، فى نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، شكلا فنيا راسخًا تمامًا فى كل

أرجاء أوروبا فى عصر النهضة، إلا أن ظهور البورتريه جنسا مستقلا حدث فى فترة حديثة نسبيا. مثل معظم النزعات فى ثقافة عصر النهضة، تم تشجيعه بنموذج من العصور القديمة. وتوضح بورتريهات القرن الخامس عشر هذا بجلاء: كانت تقف عادة تحت الكتفين كأنها مكافئة للتماثيل النصفية الرخامية الكلاسيكية، وكانت ترسم غالبا فى بروفيل وكأنها تقليد لرؤوس الأباطرة على العملات الرومانية. وفقط فى ١٥٠٠ تقريبا بدأ فنانون مثل ليوناردو ورفائيل وبليني ودورر- الذى اتصل وهو فى فيينا فى ١٥٠٥-١٥٠٦ ببلينى- التحرر من هذا التقليد لينتجوا أعمالا تختلف عن الأعمال الكلاسيكية السابقة.

ومن أمثلة ذلك صورة دورر، وقد رسمها فى ١٤٩٧، وكانت من أوائل البورتريهات. لكن دورر طور، من البدايات الأولى، أسلوبًا شخصيًّا غير معتاد للبورتريه. وبينما مال الفنانون الإيطاليون- والمدرسة الفينيسية السائدة- إلى استخدام التقاليد المعيارية للأشخاص والمناظر الطبيعية والمكونات، فُتِن دورر بالخاص والمتميز. لم يُضْفِ أى فنان فينيسى حتى عصر دورر على البورتريه مثل هذا القدر من الفردية والشكلية، كما نجدهما فى أعمال دورر (انظر **Aikema & Brown 1999**). ومثل زملائه الإيطاليين، اعتقد دورر أن الاتساق أساس كل الفنون العظيمة، القديمة والمعاصرة. لكن معظم شخصياته تتسم بالفردية والشخصية بأقوى مما كان يعتبره الفينيسيون مناسبًا، خاصة فيما يتعلق بصور القديسين والعذراء، التى انتقدت بوصفها ليست أثرية بشكل كافٍ. يكتب مؤرخ الفنون تشارلز هوب

Hope (١٩٩٩، ص ١٢): "لا يوجد فنان فينيسى شارك دورر فى حبه لملاحظة الطبيعة يتمتع بقدرته على تسجيل ما يرى، فى لوحات تتسم بتدفق وقوة لا نظير لهما". بينما فضل الفينيسيون الأسطح الناعمة، والأوضاع الساكنة تمامًا، والزخارف الأنيقة، والإضاءة المنتظمة، والتنظيم الفضائى الشفاف، تجنب دورر هذا كله، "عاجزًا عن الوصول للمثالية"، كما يؤكد هوب (١٩٩٩، ص ١٣)، مركِّزًا على التعبير المؤقت للوجه، وافتقار الفم للتناسق إلى حد ما، والتجاعيد الحية التى يبدو أنه سقطت للتو على الوجنة.

فقط إذا وضعنا فى الاعتبار التقاليد الفنية السائدة فى البورتريه، "السيمنطيقا التاريخية" لتخطيطه بوصفه طريقه للتعبير الاجتماعى عن الذات، يمكننا أن نتخيل المقاربة الاستثنائية الشخصية لصورة دورر (انظر **Koerner 1993**). ويمكننا حتى أن نمضى إلى وصفه بالبورتريه السيكولوجى، لكن علينا أن نحذر خطورة إسقاط التصنيف الأيقونى والسردى الحديث على حقبة ثقافية تنتمى لسيمنطيقا مختلفة تمامًا تاريخيًّا. ومن المؤكد أن دورر لم يفكر بمصطلحات التحليل السيكولوجى. لكن هذا لا يعنى أننا لا يمكن أن نفسر المبادئ الجمالية التى يعتمد عليها بورتريهه فى ضوء التحليل السيكولوجى. وبوضع هذا الاختلاف المهم فى الاعتبار، نواجه هنا واحدة من ورش العمل عن الذاتية فى عصر النهضة. يبدو أن فنانين مثل دورر يستكشفون الإنسان باعتباره شخصًا يحدد ذاته ويتأمل ذاته، وهو ما اعتبر غالبًا إحدى التيمات الكبرى فى عصر النهضة. وهى أيضا من التيمات الرئيسية فى حياة دورر. "ينتهى الفنانون دائمًا برسم بورتريهات لأنفسهم، حذر ليوناردو دافنشى، المراقب الصارم لكثير من الفنانين فى عصر

النهضة. قلق ليوناردو من أن تكون الروح الخلاقة للفنان والمنقبة فى ذاتها قوية جدا بحيث تخاطر بالتغلغل فى كل أعماله، حتى تعطى كل شخصية يرسمها انطباعًا بأنها تشبهه وربما حتى تشبهه.

لم يكن دورر بحال من الأحوال أول فنان يهتم بما يمكن أن نسميه السيكولوجيا البصرية للذات، بما فى ذلك ذات الفنان. يمكننا اعتبار عدة أشكال تصويرية فى الفترات المتوسطة والأخيرة من العصور الوسطى[١] تعبيرات، وعناصر أصيلة أيضًا، عن انبثاق "ثقافة" جديدة "للذات". وحيث إننا نشاهد هنا المنشأ التاريخى الحقيقى لما يصبح بعد ذلك، بمصطلحات فوكو (١٩٧٢)، المعرفة الغربية للذات، فمن المفيد أن نلقى نظرة عابرة على بدايات هذه الثقافة. استخدم مؤرخو مدرسة الحوليات **Annales** الفرنسية، وكثير ممن تبعوهم، على نطاق واسع مصادر السرد التصويرى والأيقونى لتفسير الفكر السيكولوجى الخاص فى قرون ما قبل عصر النهضة. زعم جان كلود شميت **Schmitt** المتخصص الباريسى فى العصور الوسطى، على سبيل المثال، أن ثقافة "الصورة"- كما توثق فى اللوحات، واللوحات الجدارية، والرسوم التوضيحية للمخطوطات والكتب، والتماثيل، والسرديات عن الرؤى والأحلام والخيالات- تقدم من القرن الحادى عشر إلى القرن الرابع عشر الموضوعات الأكثر ثراء بالمعلومات لدراسة تطور فكرة ذات الفرد. نجد للمرة الأولى خبرات شخصية لشخص، مدونة فى كلمات أو

---

(١) الفترات المتوسطة والأخيرة من العصور الوسطى: تمتد الفترة المتوسطة من العصور الوسطى من سنة ١١٠٠ إلى سنة ١٣٠٠ وتمتد الفترة الأخيرة إلى سنة ١٥٠٠ (المترجم).

صور أو أشكال نصية أخرى. بشكل جانبى، وربما يكون من المهم أن نلاحظ أنه بالإضافة إلى كل الحكايات عن الأحلام والرؤى والكوابيس- فحص شميت (١٩٨٤؛ ١٩٨٥) وكروجر **Kruger** (١٩٩٢) الكثير من هذه السرديات المدونة فى الأديرة منذ القرن الحادى عشر- وهى بمثابة مختبر مبكر لخبرة الذات.

بهذه الطريقة، قبل الظهور الشهير للفرد فى عصر النهضة بقرون، أثير السؤال عن الكيفية التى يقدم بها المرء ذاته للآخرين. كيف تُحكَى سرديات الذات؟ فى معالجة هذا السؤال، استطاعت العصور الوسطى المسيحية أن تستهل الحديث مرة أخرى عن نموذج مبكر صار قانونيا بسرعة: مذكرات القديس أوجستين (**Stock 1996؛ Olney 1998**). لكن بينما كانت المصادر التصويرية والسردية فى القرون الوسطى الخاصة بمعنى الذات بدائية غالبا، لا ينتهى الأمر عند تقنيتها الفنية والحرفية، وقد ضع دورر وجيله معايير جديدة. ألحَّ دورر نفسُه، على سبيل المثال، على براعة كاملة فى كل شىء فى تقنية البورتريه الواقعى. لكن لم يكن تصوير المنظر الخارجى لشخص هدفًا نهائيا للعملية الإبداعية؛ فى النهاية، كانت أهمية ذلك ثانوية بالنسبة له. كان يريد القبض على "الشخصية"- ويقترب هذا، بالمناسبة، مما نسميه اليوم تحديد خصائص هوية المرء. لكن لم تكن شخصية دورر فردا خاصا فقط، لكنها كانت نوعا عاما، وجهًا فى الحاضر و"صورة" حاضرة تعكس تاريخ حياة الوجه. سعى دورر لرسم بورتريه شخصية كانت

فى ذهنه، صورة تتشكل بالخصائص المميزة لشخصيته كما تطورت عبر حياته.

بهذا المعنى، كان دورر من أوائل الفنانين فى تقاليد عصر النهضة الذين تصوروا بورتريه الإنسان جنسا جماليا وسيكولوجيًّا. فى هذه التقاليد، لم يكن تمثيل شخص يسعى فقط إلى المحاكاة الخارجية، لكن إلى درجة أعلى وأعمق سيكولوجيا، درجة من الصدق، درجة من الحقيقة. بالنسبة لدورر، لم يكن البورتريه يمثل الواقع ببساطة، لكن كان عليه أن يعيد خلق "الفكرة" الحقيقية، أو الصورة الذهنية أو **eidos** لشخص ولحياته: أو كما كتب "صورة لخلق عمل حقيقى مفعم بالحياة" (انظر **1999 Preimesberger**). وبعيدًا عن القدرات الفنية والتقنية، كان يتوقع من الفنان فهم الطبيعة الحقيقية لمن يرسمه، ليعرف الخصائص الأساسية للشخصية والحياة التى تشكلها ويرسمها. كان الوجه المرسوم لرجل أو امرأة يقرأ مثل مشهد سيكولوجى لحياة تعاش، عاكسًا النجاح والفشل، الآثام والمعتقدات، الآمال والمخاوف، التى انبثقت خلال هذا كله.

تتحقق فكرة البورتريه الذى يعبر عن حياة شخص بتلخيص تاريخ حياته فى لوحة دورر بطريقة رائعة. كأن الرسام يعرف الموديل وتاريخ حياة معرفة جيدة بحيث يستطيع أن يحفظ فى صورة الرجل العجوز بعض الطاقة والتصميم التى ربما كانت تميز الرجل فى شبابه. كان دورر يعرف الرجل معرفة جيدا؛ الصورة لوالده.

كانت العلاقة بين السيرة الذاتية وبناء الهوية موضوعًا دائمًا فى الأدب والنقد الأدبى. وحديثًا صارت، أيضًا، قضية فى علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ وعلوم إنسانية أخرى. ظهر أدب جديد فى ثلاثة جوانب مهمة للقضية التى نتناولها: الأول: لا يقتصر ارتباط جنس السيرة الذاتية على نصوص **كتبها** (بالمعنى التقليدى للكلمة) أدباء ومذكرات وقصص الحياة التاريخية والوثائقية بشكل ما. بدلا من ذلك، نرى أن السيرة الذاتية تتضمن أيضًا أشكال كثيرة من الخطاب الشفهى، بما فيها الملاحظات المجزأة والعارضة. والثانى: لم تعد مثل هذه الحكايات المتعلقة بالسيرة الذاتية مونولوجًا لمتحدث أو كاتب واحد؛ لا يوجد "حاكٍ" يمكن أن توجد قصته من دون "مَحْكٍ له". وبالتالى، يُدرَس "الحاكى" و"المحكى"، والتفاعلات بينهما باعتبارها عناصر مترابطة للخطاب، مقيدة بأشكال حوارية وأشكال أخرى لاستخدام اللغة. من هذا المنظور، تُنظَّم قصص الحياة فى السيرة الذاتية (أو متفرقات منها) مثل الأفعال الخطابية، الموجهة للمخاطَبين وتلبى وظائف اجتماعية. إنها، مثل المحادثات، أنشطة منظمة ومترابطة.

ويأخذنا هذا إلى الجانب الثالث للأدب الحديث عن السيرة الذاتية، وهو مسألة تجعل الأمور أكثر تعقيدًا. ليس ضروريا أن يكون الحاكى والمحكى عنه شخصين إمبريقيين ملموسين لكن يمكن أيضًا أن يتشكلا فى صورتين سرديتين، على سبيل المثال **وجهات نظر** أو **أصوات**. يمكن لمثل هذه الأوضاع الاستطرادية أن تتوزع بين عدة مشاركين فى محادثة، أو حتى فى

عدة محادثات تجرى فى أماكن وأزمنة مختلفة. ليس علينا أن نحلل هنا البنية المعقدة غالبًا لمثل هذا الخطاب متعدد الأصوات، البنية التى أصبحنا أكثر دراية بها من خلال أبحاث باختين (١٩٨١، ١٩٨٤) فى الطبيعة الحوارية بشكل أساسى للغة الإنسان، بما فى ذلك أجناس يفترض أنها تعتمد على المونولوج مثل سرد السيرة الذاتية (انظر على سبيل المثال، **Fischer 1994**، للاطلاع على الأصوات المميزة المتنوعة فى خطاب السيرة الذاتية). والمسألة المهمة بالنسبة لنا أن النظام السيكولوجى لبناء هوية السيرة الذاتية لا يمكن أن يفهم إلا باعتباره خاصية لوظيفة التواصل، وهى وظيفة اجتماعية، فى هذا الخطاب. بإيجاز، ما تنص عليه هذه المقولات الثلاث أن بناء هوية السيرة الذاتية ليس إلا مشروعا فرديا.

أريد أن أبرهن على أن هذه النقاط لم تلقِ فقط ضوءا جديدا على البنية الاستطرادية الأساسية لنصوص السيرة الذاتية، لكنها صحيحة أيضا بالنسبة للسيرة(الذاتية) عمومًا، بما فى ذلك البورتريه (الذاتى). لتوضيح هذا بالتفصيل، يمكننا الآن أن نختار فحص مختلف الأنشطة التفسيرية، تفاعل وجهات النظر والأصوات والرؤى، المتأصلة فى لوحة دورر. ولكن لجعل الأمور أقل تعقيدًا، أقترح طريقة أخرى، ألا وهى التركيز على طبقة من هذا السيناريو الاستطرادى، طبقة الزمن وبنية الزمنى المطروحة فى هذا الفضاء الرمزى للتفاعل والاتصال.

لكن حتى هنا نواجه عددا مربكا من الرؤى الزمنية المختلفة. وقد ذكرنا بالفعل إحدى هذه الرؤى: الرؤية الثنائية الخاصة لفترة الحياة المأخوذة

فى الوقت ذاته من نقاط تميُّز مختلفة لجيلين. يرى الرسام الشاب الموديل العجوز، لا يراه فقط بدقة تشبه دقة الكاميرا، يراه أيضًا بحساسية تتسم بالاحترام. بالإضافة إلى ذلك، تأسر رؤيته العجوز وهو ينظر إلى الشاب. أى هناك بطلان فى هذه الصورة، يمثل كل منهما، كما قد نتوقع، موقفا مميزًا بشأن زمن حياة الإنسان. كيف نصف هذه المواقف؟ من ناحية، يتم التركيز على الحياة بوصفها مستقبلا، مجالا من الاختيارات والتوقعات والأهداف المحتملة؛ ومن الناحية الأخرى، ترى الحياة ماضيا، زمنا قضيناه وخبرناه. يأتى هذان السيناريوهان الزمنيان مع أشكال مختلفة للموقف الخلقى؛ الإطار العام للنظم المحددة للمعنى والواجبات وقيم الأهمية الشخصية. وتحتوى أيضا، بالإضافة إلى ذلك، على "تعليقات" متبادلة على النظام الخاص للآخر.

هكذا نرى أن هذا البورتريه يصور رجلا عجوزا يراه شابٌّ. لكن ألا توحى الطبيعة الفنية (والسيكولوجية) للوحة والبروفيل الفكرى للرسام- اعتُبِر دورر غالبًا أحد أبرز الفلاسفة الرسامين فى عصر النهضة- بأن هذه اللوحة الزيتية تعرض صورة أخرى أيضا: دراسة عن طريقة رؤية العجوز للشاب؟ هل ليوناردو محق حتى فى هذا المعنى الجدلى لما يعنيه الديالوج؟

يفترض أن اللوحة الفعلية استغرقت عدة أيام على الأقل، إن لم تكن عدة أسابيع. يحتاج البورتريه أحيانا شهورا أو حتى سنوات ليكتمل. أثناء هذه الفترة يلاحظ كل من الرجلين الآخر بتركيز هائل. ربما، إذًا، تمثل الصورة

أيضا كيف كان الشاب يحب أن يصدر العجوز حكما عليه؟ والأكثر احتمالا أن ألبرخت دورر تصور أباه قاضيا وسيدا مرموقا بين الصفوة، لأن دورر الأب نفسه كان فنانا، صائغًا محترمًا من نورنبرج، يدير ورشة **workshop** بدأ فيه ألبرخت الشاب التدريب على الرسم. وهكذا ينبغى ألا نتوقع أن هناك طبقة أخرى للمعنى وبنية مشتركة للمعنى مسئولة عن هذه النظم الرمزية المختلفة: طبقة تضيف للديالوج بين الرسام والمرسوم، الشاب والعجوز، المبتدئ والأستاذ، ديالوج بين الأب والابن؟

ويعيدنا هذا إلى مشكلتنا: ما موضوع الخطاب المتعلق بالسيرة والسيرة الذاتية؟ من يروى قصة الحياة، سواء كانت سردا شفهيا أو مكتوبا أو مرسوما؟ يعنى تخيُّل هذا الموضوع المراوغ المتعلق بالسيرة الذاتية أن نتتبع عدة نظم اجتماعية لبناء المعنى تتداخل فى هذه اللوحة. إنها ترتبط، بوضوح ، بسياقات المعنى التى تمتد إلى عالم يتجاوز اللوحة الزيتية. تكشف كلها أننا لا نواجه فقط صورة الفرد التى هى، فى قراءتنا، صورة رمزية لوجهة نظر بأثر رجعى "للحياة المنقضية" لهذا الفرد. لكن ينبغى أن نواجه أيضًا حقيقة أن قصة هذه الحياة، كما تُلخَّص فى بورتريه العجوز، فى النهاية، قصة يحكيها رسام البورتريه. ومن المؤكد أننا يمكن أن نزعم أن هذه القصة تُحكَى بصوت أصيل، لأن الرسام يعرف المرسوم كما يعرف ابنٌ أباه. وهكذا نستطيع أن ننسب لهذه العلاقة الجدلية العناصر الثلاثة الأساسية التى تحدد قواعد اللعبة التى سماها ليوين **Lejeune** "ميثاق السيرة الذاتية":

تؤخذ وجهة النظر المتعلقة بالسيرة الذاتية من نقطة تميز الأثر الرجعي، وتركز على حياة شخص واحد، وتشير إلى مسار حياة انقضى إمبريقيا ومعطى وجوديًا.

لكن هناك بعض الخصائص المهمة لهذه المجموعة المتعلقة بالسيرة(الذاتية)، لا يشملها "ميثاق" ليوين: أولا: لا توجد فقط وجهة نظر بأثر رجعى لكن توجد أيضا، كما رأينا، رؤية بأثر رجعى، وهذا فعليا هو نظام الإسقاط الذى تنغمس فيه "الرؤية المستعادة". ثانيا: رغم وجود تركيز على حياة فرد بشكل مؤكد، فإن هذا التركيز نفسه يتم بشكل فردى تقريبا. ما نتعامل معه ليس مونولوجًا، لكن كيف يرى، أو أراد أن يرى، كل من الرسام والموديل، العجوز والشاب، الأستاذ والمبتدئ، الأب والابن، الآخر: بتعبير مختلف، نشاهد "محادثة لحيوات" خاصة، محادثة، كما يلاحظ برنر (١٩٩٣، ص ٤٧) جزء بارز من خطاب الإنسان. مرة أخرى، تتم المحادثة طبقًا للقواعد والمعايير التى حددها قانون عصر النهضة. ولهذه المحادثة، مثل المحادثات كلها، سيمنطيقا تاريخية. قد نقول بمصطلح فيتجنشتاين، حتى المحادثة المرسومة للحيوات ينظمها نحوٌ ثقافى خاص.

لكن يبدو أن مثل هذا النحو أكثر تفتحا ومرونة مما يسمح به تصور ليوين. والأكثر من ذلك أن ليوين يفشل فى فهم أن الأشكال القانونية التى تحكى بها قصة حياة هى نفسها ليست محددة تمامًا بالثقافة. ليست قوانين عليَّة. إنها، بصورة مدهشة، مرنة وقابلة للتفاوض والتكيف مع الظروف التى

تعاش بها كل حياة فردية. وخاصة فى الثقافة الغربية يمكن رؤية أن هذه المرونة وهذا التفتح خاصية عامة لسرديات الحياة.

ما القصة الحقيقية لحياة والد دورر؟

تبرز، حتمًا، عند هذه النقطة قضية المصداقية. تسعى كل سرديات السيرة الذاتية إلى خلق انطباع بمصداقية أصيلة ولجعل القصة مقنعة. لكن ربما لا توجد قصة حياة تحكى بضمير المتكلم لا تواجه عاجلا أو آجلا مسألة مدى مصداقيتها ومدى "واقعيتها". ما مدى "حقيقة" تمثيلها لحياة؟

بوضع الآراء والأصوات ووجهات النظر السردية المختلفة، التى حددناها فى ديالوج هذا البورتريه، فى الاعتبار، ليس من المدهش ألا نواجه مسألة الحقيقة فقط- هناك مسألة أخرى أيضا: أى كينونة كانت "حياة" والد دورر. طبقا للمعيار الثالث عند ليوين، يفترض ميثاق السيرة الذاتية أن الحياة التى تتناولها واقع مفترض. لكن عند هذه النقطة تصبح حتى هذه الفرضية إشكالية؛ لأن "الحدث السردى"- كما رأينا- لا يتحدد فقط بآليات الديالوج بين الرسام والموديل، لكن يبدو أيضًا أن "الحدث السردى" (الواقع المفترض لحياة والد دورر) متشابك مع هذه الآلية تشابكًا يستحيل فصله. يبدو البورتريه وقد غلَّف هذه التحولات والانعطافات المحيرة فى الديالوج، لكن ليحررها مرة أخرى طالما نشاهده.

لننظر إلى المشكلة من زاوية مختلفة إلى حد ما. ونحن نتساءل عن موضوع السيرة الذاتية، سلمنا بأنه بقدر وجود ذات غير ملتبسة تكون الإشارة إلى خطاب السيرة الذاتية. لكن يتبين الآن أن "محادثة الحيوات" هذه ليست عن واقع "حياة منقضية"، لكنها عن تفاعلات تأملات وميتا تأملات، قراءة متبادلة لعقل الآخر. ماذا يجعلنا نصدق أن حقيقة حياة، أو ما يفترض أنه حقيقتها، يمكن أن تتحدد خارج النسيج السردى المنسوج فى هذه التفاعلات الاستطرادية؟ ماذا يبرر فرضية أن هناك شيئًا من قبيل حياة، حياةٍ واحدةٍ، انقضت هناك فى العالم، حياة "بهذه الطريقة" توجد خارج القصص التى نعطى فيها شكلا لما يعتبر حياة؟ وكما هو الحال فى كل الخطابات، هناك مبدأ حوارى يعمل فى هذه القصص، مبدأ للتواصل ليست له طبقة نهائية يتعلق بالمعنى الأصلى؛ ولا يحتاج إلى مثل هذه الطبقة التكوينية **(Brockmeier 1999)**.

المهدَّد فى محادثة الحيوات هذه- محادثة عمر، كما قد نفترض، تأسرها هذه اللوحة فى لحظة واحدة- أنه لا وجود لشىء من قبيل حكاية حياة معطاة بمصداقية. بورتريه الأب، مهما يكن ما يعرضه، لا يصور واقعًا مفترضًا لتاريخ حياته، بصرف النظر عما قد يكون الرسام نفسه قد اعتقده بشأن البورتريه عمومًا وهذه الصورة خاصة.

بالطبع، المشكلة التى نطرحها هنا أكثر عمومية بكثير. إن الحياة هناك ببساطة، لها جشتالت مميز لأنها انقضت فى فترة محددة تمامًا من زمن متتابع معتقد مغروس بعمق فى فهم قصص الحياة السائدة فى ثقافتنا. إن

تصورا مثل تصور ليوين ليس إلا انعكاسا نظريا لها. وهـذا الفهـم لحيـاة الإنسان جزء مما أشرْتُ إليه من قبل بميتافيزيقا سرية للسيرة الذاتية: طريقة لفهم الحياة والهوية والزمن بمصطلحات وجودية تتعلـق بالأشـياء الماديـة والكيانات الجوهرية، لا بمصطلحات بناء المعنـى، أى الـصناعة الفعليـة لقصة حياة.

مرة أخرى، ثمة مثال جيد لتوضيح هذا الإسـقاط الوجـودى وهـو الطريقة التى نشير بها إلى الزمن فى حكايات السيرة الذاتية. باستخدام مجال واسع من الاستعارات والعبارات الاصطلاحية، والأمثال والبنـى النحويـة، والمخططات السردية. نخلق، إذا جاز التعبيـر، "جنـسا واقعيـا"– طريقـة استطرادية يبدو أنها تمثل الواقع مباشرة، بما فى ذلك "واقع" الزمن. وهذا ما تتأسس عليه الفرضية الثالثة عند ليوين. فكرة الزمن المستدعاة بواسطة هذا الجنس فكرة مسألة أولية: كأن الزمن شىء طبيعـى مثـل دورات النجـوم والكواكب ودورات الحياة البيولوجية **(Brockmeier 1995a)**. لكن هذا ينسينا أن مقولة الحياة وأيضًا عرضها فى سيرة ذاتية أمر طبيعى تقريبا. إنه بنـاء ثقافى رفيع للمعنى؛ ويصح أيضا بالنسبة لحقيقة أن هذا البناء قد يتشكل مـن خلال استعارات العمليات الطبيعية التى توحى بالعكس تمامًـا. تأمـل فقـط استعارتين تقليديتين عن الشيخوخة والتقدم فى العمر تشيران إلى سـيمنطيقا النمو العضوى. من ناحية نصور التقدم فى العمر تـدهورا وتحلـلا، مثـل الزهور فى الخريف والشتاء حين تذبل وتفقد جمالها. ومن الناحية الأخرى، نستخدم استعارات من قبيل الرشد والنضج وحصاد الحياة لنلقى الضوء على

قوة الشيخوخة وخبرتها وحكمتها. وفى كل من الحالتين نعتمد على ما نعتقد أنه دليل طبيعى.

وبالمثل، يوحى بورتريه عصر النهضة برؤية ثقافية خاصة لحياة الإنسان، لحياةِ "شخصيةٍ". لكن حتى لو اعتبرنا البورتريه شكلا سرديا، طريقة تجعل صورة الشخصية تحكى قصة حياتها، إطارا نظريا كما اقترح ليوين، فإن ذلك لا يساعدنا. لا يساعدنا على الأقل إذا أردنا أن نقرأ البورتريه الذى رسمه دورر لأبيه بالطريقة التى اقترحْتُها: باعتباره استكشافًا حواريا للحياة وديالوجا عن بورتريه حياة، وعن الجنس الفنى نفسه. وإذا خطونا خطوة أبعد وتذكرنا السيمنطيقا التاريخية لبورتريه عصر النهضة، وقد وضعت خطوطه العريضة من قبل، ربما نعتبر صورة دورر "الشخصية" نفسها، شخصية البنية الاستطرادية للبورتريه وتاريخ الحياة عموما.

على خلفية سرد هذا البورتريه، ألخص البراهين الرئيسية ضد المنظور التقليدى للسيرة الذاتية. كانت مقولتى: إن هذه البراهين تستخدم سرديات الحياة اللفظية والتصويرية. وفى محاولة قراءة بورتريه دورر على ضوء المعايير الثلاثة التى وضعها ليوين للسيرة الذاتية، واجهنا عدة صعوبات فى تعريفها. ماذا عن السيرة الذاتية بوصفها استعادة لأحداث الماضى- النقطة الأولى عند ليوين- حين يُغرَس هذا الرأى المفترض فى الإدراك المتأخر فى الوقت ذاته فى منظور مستقبلى، منظور يؤخذ من نقطة تميز الحاضر؟ ماذا عن البؤرة الفردية- القضية الثانية- ونحن نجد الرسام والمرسوم متورطين فى عدة خطابات حوارية بشكل لا فكاك منه، مثل عدة

أصوات فى محادثة؟ وأخيرا، ماذا عن أنطولوجيا "حياة منقضية"- القضية الثالثة- حين لا يكون هدف الرسام (ولا يمكن أن يكون أبدًا) الدقة التمثيلية، بل تصوير تفسيره لشخصية الفرد؟

مثل كل قصص الحياة، تسمح البورتريهات بقراءات متعددة. وهى بالتأكيد ليست أنسب الأمثلة بالنسبة لمقولة الذات الفردية المستقلة المستقرة. بالإضافة إلى ذلك، تشكك فى الرأى العام بأن خطوط السيرة الذاتية لحياة يطوقها تطور طبيعى من البداية إلى النهاية. ويبقى هناك سبب آخر لاهتمامنا بالبورترية. أعتقد أن صورة مثل البورتريه الذى رسمه دورر لأبيه تدعونا جميعًا لتفكير نقدى فى التصور التقليدى للسيرة الذاتية؛ لأن بنيتها الحوارية والطبقات المتعددة للإشارة والمعنى تجبرنا على رؤيتها جشتالت مفتوحًا، عنصرا زائلا من عناصر محادثات تمثل جزءًا من خطاب ثقافى أوسع.

القصة وحبكة الحياة

لنفحص بشكل أدق جشتالت الحياة فيما يتعلق بالسيرة(الذاتية)، نظر إلى النسقين الأساسيين لنصوص السيرة الذاتية التى تشير بشكل تبادلى إلى البداية والنهاية. أظن أن هذين المنظورين ومساراتهما الزمنية الأساسية حاسمة فى نظام غائى للتطور، ويبدو أنه يحدد كل سرديات الحياة.

كما لاحظنا، ترتبط هذه الغائية بأثر رجعى ارتباطًا وثيقًا بالفرضيات التقليدية الثلاث لما تدور حوله السيرة الذاتية؛ طبقا لهذه الفرضيات، الحياة حدث يتطور بمرور الزمن؛ وبشكل أكثر دقة، تُطرَح باعتبارها تطورًا خطوة بخطوة فى زمن متتابع. وهذا الطرح هو، من المنظور السردى، القصة

أو **fabula**، إذا استخدمنا المفهوم الذى أدخله الشكليين الروس إلى السرد. كيف نعرف ما يشكل قصة حياة؟ يعتقد عموما أنها تتأسس على مسار حياة موثقة. وهذا المسار مؤسس على نوعين من الأدلة، نوع يتجلى فى المصادر التاريخية العامة مثل الوثائق وشهادات التعميد والزواج وسجلات البوليس؛ والمسار الآخر مخزون فى ذاكرة السيرة الذاتية للفرد. يكشف حكى سرد سيرة ذاتية أو كتابتها مسار الحياة باعتبارها إعادة بناء بأثر رجعى، أى تذكر النظام التاريخى لأحداث الحياة. وفى تمثيل هذه المادة الخام تتشكل قصة الحياة.

ومن المؤكد أنه لا علاقة لهذا كله بالتنظير المتطور للسيرة الذاتية (كما نجده، مثلا، فى **Folkenfilk 1993**؛ **Swindells 1995**؛ **Olney 1998**؛ **Eakin 1999**)؛ إنه حقيقة بديهية مفيدة. لكن البديهة لا تهبط من السماء. منذ الصغر ينخرط الأطفال فى ممارسات متنوعة للسرد المشترك مع الكبار (**Miller 1994**؛ **Nelson 1996**؛ **Wang and Leichtman 2000**). فى تعلم كيف يحكون قصة يُرشَدون أيضا إلى أن يتبعوا فى سردياتهم "النظام الواقعى" الذى تتحقق فيه الأشياء. وبهذه الطريقة يصبحون على دراية بطرق ترتيب الأفعال والأحداث ترتيبا سرديا فى نظام خطى متتابع زمنيا- وهو، كما بُرهِن غالبا، شكل غربى بجدارة لتخيل الترابط الزمنى، يرتبط بقوة بقوس الزمن عند نيوتن (**Brockmeier 1995b**). تبدو هذه الفكرة الخاصة بالترابط الزمنى ملزمة خاصةً حين يبدأ الأطفال فى حكى أحداث مهمة بطريقة السيرة الذاتية عن حيواتهم الخاصة وربطها ببعضها. بعد ذلك، يتعلمون أنه توجد تقاليد أكثر صرامة لتصميم حكاية كاملة عن الحياة، على سبيل المثال، فى شكل بيان السيرة. تتأسس معظم هذه النماذج لسرد الحياة

على نوع الخطاب المتعلق بوضع قائمة، قائمة من البيانات والأمكنة والدرجات والمرتبات، الخ.

ورغم قوة هذه القيود القانونية لهذا النوع من الخطاب (ليس على الأقل لارتباطها بالخطابات المهنية والإدارية والقانونية)، فإن هذه الصورة تتغير تمامًا حين يتعلق الأمر بالطريقة التى يحاول الناس بها فهم حيواتهم وفهم تواريخ حياتهم فيما يتعلق بالمعنى والقصد. هنا تندمج عملية السيرة الذاتية بمشروع بناء الهوية. منذ البداية الحقيقية، يلبى هذا المشروع وظيفة مختلفة عن تقديم حقائق الحياة بتتابع زمنى. وكما أوضح عدة مؤلفين (**Bruner 1993**، وفى هذا الكتاب؛ **Neisser & Fivush 1994**؛ **Rubin 1996**؛ **Sehulster** فى هذا الكتاب)، فى هذا البناء، للحقائق المفترضة عن الحياة الموثقة وكل ما يتعلق بالموضوعية وحقيقة التمثيل أهمية ثانوية فقط. حين يتحدث الناس عن "المهم حقا" فى حيواتهم، لا تمثل غالبا القصة المتتابعة زمنيا هيكلا ثابتا لسردهم. أحيانا، تبدو قصة منفصلة تمامًا عن نسيج المعنى الذى يحفظ تماسك الهوية- على الأقل لفترة من الزمن. ولا يصح هذا فقط بالنسبة لطريقة انتقاء الأحداث الحياتية المهمة المتعلقة بالسيرة الذاتية وتحويلها إلى "عناصر للسيرة الذاتية"- انتقاء لا يمكن إلا أن ينتقى أحداثا قليلة من المئات وآلاف الأحداث المرشحة. ويصح أيضًا بالنسبة لطريقة ربط عناصر السيرة الذاتية معًا ووضعها بشكل خطى، بصرف النظر عن التتابع الزمنى الذى ربما حدثت فيه فى الأصل.

بوضوح، فى هذه العملية لبناء المعنى- يمكن للمنظِّر الأدبى أن يتحدث عن "حبكة"- لا يلعب إطار الزمن عند نيوتن دورا مهمًا. معظم سرديات السيرة الذاتية، طبيعية وخيالية، لا تُحكى أساسا لتقديم قصة، قصة خطية

لأحداث حياة، بل لتقديم حبكة، تكوين سردى خاص للحكاية. الحبكة فقط، تملأ القصة بالحياة. فى مقابل الحكاية، لا يتم تعريف الحبكة بالزمن المتتابع بل بالزمن السردى، الزمن الخاص الذى يُبتكَر فى عملية السرد. تُدرَس مقولة الزمن السردى بتفصيل هائل فى النظرية الفلسفية لبول ريكور (١٩٨٤؛ ١٩٨٥؛ ١٩٩١) عن النسيج السردى للزمنى. اعتمادا على مفهوم ريكور أرى الزمن السردى نظامًا زمنيا للمعنى الذى ينبثق فى عملية السرد.

ما أهمية مفاهيم القصة والحبكة بالنسبة لموضوعنا؟ أود أن أقدم فكرة أن البنية الزمنية للحبكة هى التى تحدد النظام الزمنى الحقيقى لعملية السيرة الذاتية أى النظام الزمنى لبناء الهوية. ومن الواضح أن هذا النظام يرسخ مسارا أكثر تعقيدًا من وضع قائمة بترتيب زمنى للأحداث فى القصة. لكننا فى نمط حدسى غريب معروف بتعقيدات سيناريوهات الحبكة الزمنية التى يصعب فهمها. تأمل المثال التالى من رواية "مذكرات براس كوباس بعد وفاته" للكاتب البرازيلى ماشادو دى أسيس **Machado de Assis**. تُقدِّم هذه السيرة الذاتية فى صورة سرد لا يمكن أن يكتبه إلا الراوى، براس كوباس، من القبر، لكنها تبدو مستساغة:

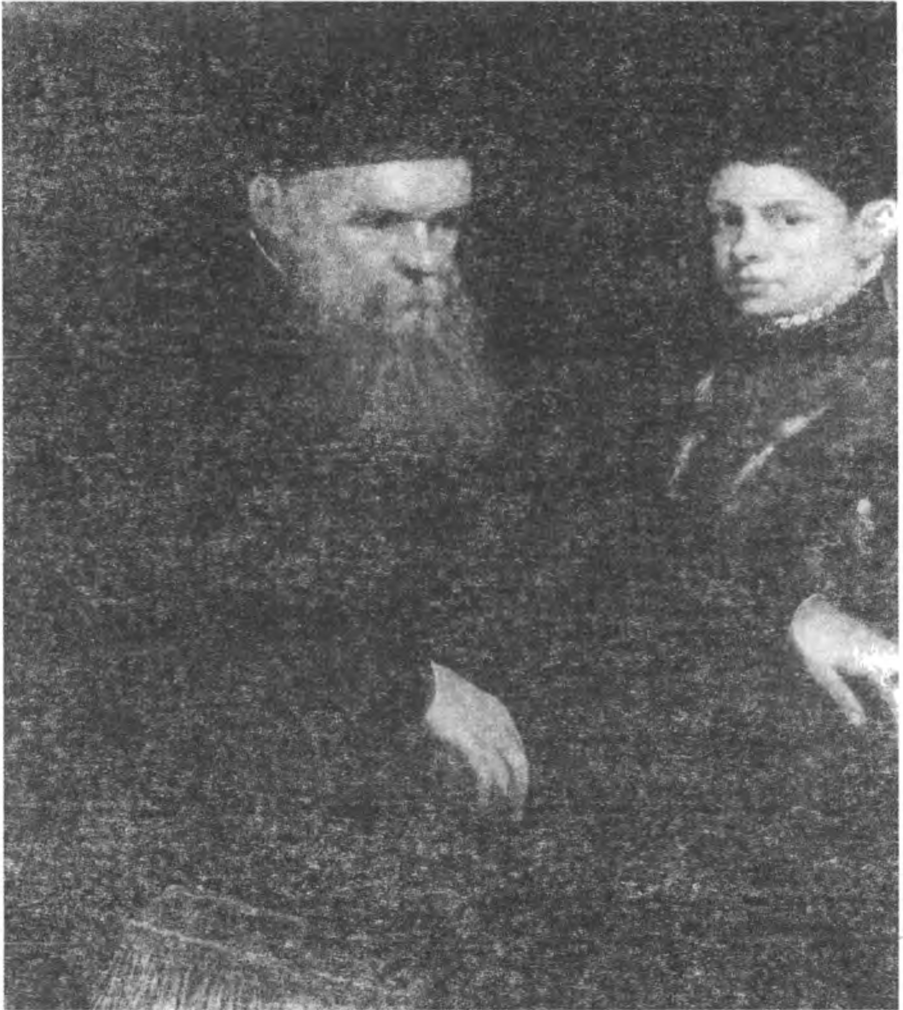
> **لبعض الوقت فكرت إن كان ينبغى أن أبدأ هذه المذكرات من البداية أم من النهاية، أى إن كان ينبغى أن أبدأ بميلادى أم بموتى. وحيث إن الاستخدام الشائع يمكن أن يحضنى على البدء من الميلاد، ثمة سببان يجعلاننى أتبنى طريقة أخرى: الأول: هو أننى لست بالضبط كاتبا ميتا لكننى رجل ميت صار كاتبا، القبر بالنسبة له مهد ثانٍ...**

رغم إيحاء صورة القبر مهدا ثانيا بمغزى أدبى، فإن الدمج الصريح لوجهات النظر السردية بشأن البداية والنهاية ليست قاصرة على القص، لكنها تنتشر أيضا على نطاق واسع فى قصص الحياة التى تحدث بشكل طبيعى.

من الصعب أن توجد سيرة ذاتية لا تستخدم تقنيات سردية من قبيل الفلاش باك وارتباطات الفلاش باك بالفلاش المستقبلى، كما هو الحال فِى هذا التتابع البسيط الذى سمعته هذا الصباح فى المترو: "حسنا، لو عرفْتُ كم كان زواجنا سيصبح صعبا بعد ذلك، فمن المؤكد أننى ما كنت لأتزوجه. الآن، أخشى أن يكون علىَّ أن أعيش كل مشاكل الانفصال..." ماذا يُحدِث هنا لغويا؟ الفلاش المستقبلى منغمس فى الفلاش باك، تمضى النظرة إلى الخلف وإلى الأمام مرة أخرى. بالإضافة إلى ذلك، تحولا الزمن كلاهما بنيتان احتماليتان، أى إنهما فرضيتان بشأن أحداث افتراضية فى زمن افتراضى. وأكثر من ذلك، يمثل البناء كله خلفية لفلاش مستقبلى احتمالى آخر إلى المستقبل (مستقبل يتوقع أن يجلب مشاكل). حين يوصف بمثل هذه المصطلحات التحليلية، يصبح من الواضح أن هذا السيناريو الزمنى بسيط تقريبا. فى الخطاب اليومى، يفلت تعقده من انتباهنا فقط؛ لأنه يتكشف فى حبكات سردية مألوفة أكثر مما ينبغى.

لنفهم كيف يعمل النظام الزمنى الأساسى لقصة الحياة، ولماذا يعمل عادة بسلاسة، علينا أن نضع فى أذهاننا أنه يبنى على محورين زمنيين. محور يرتبط بنسق من الماضى إلى الحاضر. لتمييز النقط الخاصة بالرحيل، اقترحتُ وضعها فى سياقى الحدث السردى والحدث المسرود (أو تسلسل الأحداث المسرودة)، لا يوجد، مع ذلك، تناظر مماثل بين زمن الحبكة وزمن الحدث المسرود. بينما يطرح السيناريو الزمنى للحبكة فى النص (لغويا، أو أيقونيا، أو يتجلى سيميوطيقيا بشكل ما)، يطوق زمناً آخر: زمن التقديم الفعلى للنص. إنه زمن الحدث السردى وهو يتكشف فى موقف استطرادى خاص.

وهكذا نواجه ثلاثة نظم زمنية متميزة لسرد السيرة الذاتية. كيف تتحد؟ مرة أخرى، أفسر الانصهار الخاص الذى يحدث هنا بالرجوع إلى لوحة.



تينتوريتو. "العجوز والفتى" (متحف تاريخ الفن، فيينا).

يجلب البورتريه المزدوج لتينتوريتو **Tintoretto** "العجوز والفتى" الموجود فى متحف تاريخ الفن فى فيينا، النظم الزمنية الثلاثة، بطريقة مبهمة إلى حد ما. فى البداية أفحص كيف تتقاطع رؤى القصة وحبكتها. ينظر والد دورر مباشرة إلى الرسام، لكن نظرة العجوز فى بورتريه تينتوريتو- كما هو الحال فى بورتريه رمبرانت- تخرج بميل من الصورة وتتجه إلى مسافة غير محددة. هنا فى لوحة تينتوريتو، الفتى هو الذى ينظر إلى الرسام مباشرة. تنعكس هذه البؤرة المزدوجة للنظر فى عدة تفاصيل فى التكوين: من اختلاف وضع الشخصيتين ولونى بشرتهما إلى التقنيات المختلفة للريشة التى رُسِما بها. يقوى الوجه الساطع والصافى للفتى نظرته اليقظة. لاشك فى أنه ليس مجرد موديل، إنه يراقب بانتباه الرسام وهو يعمل فى اللوحة. ويبدو أن الفتى يراقب المشاهِد أيضا، أى يراقبنا ونحن نشاهد اللوحة. وهذا هو النظام الثالث.

ثمة شىء غريب فى بورتريهات وجه لوجه؛ تخلق تأثيرا بسيطا لكنه مذهل. حين ننظر نحن، المشاهدين، إلى هذا الوجه، ننظر إليه هنا والآن، فى "زمننا"- وهو ما يفعله الولد الذى ينظر إلينا. فى هذه اللحظة ذاتها يكون عالمه عالمنا. إنه عالم هنا والآن للديالوج مع الشخصيتين فى اللوحة الزيتية، مع الرسام وزمنه ومع أنفسنا. الآن نحن فى زمن سردى، زمن الحدث السردى وهو يحدث فى هذه اللحظة ذاتها.

وأنا أقول ذلك ترد إلى ذهنى فكرة أخرى. ربما لا نرى مجرد شخصيتين، كائنين بشريين فى بورتريه تينتوريتو بل مرحلتين من مراحل

الحياة، حياة واحد. ربما نواجه منظرين مختلفين فى تطور واحد، رؤيتين متأصلتين فى الحياة فى كل لحظة. ونحن نتنقل ذهابا وإيابا بين هذه الرؤى المختلفة للزمن كأنها لحظات حيواتنا.

علينا أن نفهم زمن (أو أزمنة) الحبكة وهو ينغمس مرة أخرى فى إطار زمنى آخر، فى نظام الزمن السردى تحديدًا. ويطوق هذا النظامُ حاضرَ الحدث الاستطرادى نفسه. يقترح إيكو (١٩٩٤) تسميته مستوى "الخطاب"، مضيفًا بهذه الطريقة للقصة والحبكة فئة ثالثة من التحليل. فى مستوى الخطاب، تندمج كل الرؤى السردية والزمنية، فى اللوحة الزيتية وأمامها، فى نظام واحد، النظام نفسه، للرؤى والأزمنة. أظن أن فى هذا النظام تنصهر النظم الزمنية المختلفة وتنبثق الرؤية الغائية للتطور. فى هذه اللحظة، تلتحم نظم القصة والحبكة والخطاب بطريقة تجعل الماضى مرتبا فى ضوء الحاضر، ويظهر حاضر من ينظر إلى الماضى بوصفه تطور الحياة، غائية سميتها غائية بأثر رجعى.

مرة أخرى، يمكن اعتبار اعترافات أوجستين نموذجًا كلاسيكيا لهذا الإسقاط للماضى على الحاضر والحاضر على الماضى. وكما لاحظ برنر (فى الفصل الذى يقدمه فى هذا الكتاب)، يمثل هذا البناء السردى القضية نفسها فى حكاية السيرة الذاتية عند أوجستين. فى تلخيص حياته بأثر رجعى، الراوى الحاضر، القديس أوجستين المفكر، يجلب بطل الماضى- الصبى الغر سارق الكمثرى الذى كان قبل عدة عقود- إلى الحاضر. ويفعل ذلك بطريقة تجعل بطل الماضى والحاضر فى القصة ينصهر فى النهاية مع

الراوى و"يصبحان شخصًا واحدًا بوعى مشترك". فى هذا النوع من القصص، كما يكتب برنر (فى هذا الكتاب): "ليس خطأ أن نقول: إن المثل القديم ينطبق. لو كان الطفل فى البداية والد الرجل، فإن الرجل يسترد الآن (فى السيرة الذاتية) دوره والدا للطفل- لكنه هذه المرة يسترد الطفل من أجل الثقافة باستخدام النظريات الثقافية والقصص". من المنظور الذى اقترحته، من خطاب السيرة الذاتية حيث ينبثق هذا "الوعى المشترك" وتثمر نظريات الثقافة وأجناس السيرة الذاتية. وهكذا لا يشير مصطلح الخطاب، كما أستخدمه هنا، إلى وحدة لغوية فقط، يشير أيضا إلى المجموعة الثقافية الحاضرة، "المشهد الثقافى"، بتعبير دونال كربو (١٩٩٦)، حيث يحدث الحدث السردى للراوى والمستمع مع مختلف تفاعلات هذا الحدث.

الغائية بأثر رجعى، كما برهنْتُ، خاصية أساسية لعملية السيرة الذاتية. لكن من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، فهم هذا النوع من الغائية دون النظر إلى انصهار مختلف النظم الزمنية التى يحدث فيها الحدث السردى. ولكى أنظر إلى هذا الانصهار من زاوية أخرى، أتأمل لحظةً مقاربة التحليل السردى التى اقترحها منظِّر اللغة والسينما سيمور شاتمان **Chatman** (١٩٧٨؛ ١٩٨١). قضية شاتمان الخاصة بالرحيل هى فكرة لابوف وولتسكى (١٩٦٧) عن السرد باعتباره شكلا خاصا من خطية التعاقب أو، كما يسميانها، "التتابع". أى إن السرد طريقة لتنظيم الأفعال والأحداث فى تتابع زمنى خطِّى. بالنسبة لشاتمان، التتابع خاصية عامة للسرد. ويحدد

أمرين أساسيين لهذه البنية الزمنية. الأول: توحد كل السرديات، في أى وسيط، التتابع الزمنى للأحداث (ما يسميه شاتمان "زمن القصة"). والثانى: من الجوهرى للسرد بشكل مساو، بصرف النظر عن الوسيط، أن يبقى هذان النظامان الزمنيان مستقلين. يكتب شاتمان: "فى السرديات الواقعية، زمن القصة ثابت، يتبع المسار العادى للحياة: يولد شخص، يكبر من الطفولة إلى النضج إلى الشيخوخة، ثم يموت. لكن النظام الزمنى للخطاب يمكن أن يكون مختلفًا تمامًا: قد يبدأ بالأشخاص على فراش الموت، ثم "فلاش باك" إلى الطفولة؛ أو قد يبدأ بالطفولة، مع "فلاش مستقبلى" إلى الموت، وينتهى بحياة الرشد. هذا الاستقلال لزمن الخطاب ممكن بدقة وفقط نتيجة الزمن الضمنى للقصة" **(Chatman 1981, p.118)**.

ومن الواضح أن "زمن القصة" و"زمن الخطاب" عند شاتمان يشيران إلى ما اعتبرتُه النظامين الزمنيين للحدث المسرود، زمن القصة وزمن الحبكة. لكن هناك مشكلة مع الصورة السردية المزدوجة عند شاتمان؛ تفشل فى القبض على زمن (أو أزمنة) الحدث السردى، أى الوضع الفعلى للمشهد الذى يُحكَى فيه السرد. وهذا أكثر أهمية لأن هنا فقط يُجلَب "زمن القصة" و"زمن الخطاب" فى منظور عام (أو دائرى). وكما اقترحتُ، فى خطاب السيرة الذاتية تتشكل هذه الرؤية الموحدة. ومن هذا المنظور، يمكن فقط لشاتمان أن يزعم أن نظامَى الزمن يبقيان مستقلين فى السرد كله؛ لأن مفهومه للسرد لا يضع فى الاعتبار الجنس الخاص للسرد الذى أهتم به: جنس سرد الحياة والهوية.

وبصرف النظر عن الطريقة التى نتصور بها "زمن القصة" و"زمن الخطاب عند شاتمان، فإن النظامين فى عملية سرد السيرة الذاتية ليسا مستقلين عن بعضهما، أو عن النظام الزمنى للحدث السردى. حيثما تبدأ قصة حياة- فى الحاضر (كما فى حكاية أوجستين)، أو فى الشيخوخة (كما فى بورتريه رمبرانت عن "عجوز فى مقعد وثير")، أو عند الميلاد (كما فى حكايتى الخاصة التى بدأت فى الوديان الكئيبة المملة فى شمال ألمانيا)- يحكى السرد دائمًا فى الحاضر الفعلى للخطاب السردى، حتى لو كانت الحياة التى تحكى فى هذا الخطاب حياة راوٍ ميت، مثل براس كوباس، بطل السيرة الذاتية لمشادو دى أسيس. خطاب السيرة الذاتية، مثل كل لغة مستخدمة، يوضع دائمًا "فى هذه اللحظة من الزمن" (**Harré 1996**). فى هذه العصرية، فى هذا المكان المشمس فى توسكانى أحدثكم عن وديان الشمال، وهى بالطبع- لجعل هذه الحبكة مؤثرة- كئيبة ومملة.

هذه لحظة انصهار النظم الزمنية التى طرحتُها فى مناقشتى لسرد السيرة الذاتية: زمن القصة وزمن الحبكة اللذان يشكلان معًا نظام الزمن المسرود الذى يلتحم فى النهاية مع نظام خطاب زمن السرد. وينتج عن هذا الانصهار **زمن السيرة الذاتية**، زمن قصة حياة المرء. فقط، بالنظر إلى هذا النسيج الزمنى متعدد الأصوات (وتذبذبه المتأصل بين مختلف المجموعات الزمنية)، نفهم ما يعنيه أن ماضى الحياة يُنظَّم فى ضوء الحاضر، وهو تنظيم سميته غائية بأثر رجعى.

الخلاصة

موضوع هذا المقال حياة الإنسان كما تتشكل بالكلمات والصور، في النصوص اللفظية والأيقونية. في مناقشتي، لم أعطِ اهتماما خاصا لاختلافات التقنيات السردية التي تميز سرديات الحياة اللفظية والتصويرية. ولا يعني هذا إنكار هذه الاختلافات المهمة، لكن الأكثر أهمية بالنسبة للمسألة التي كنت أتناولها هي الخصائص الأساسية التي يشترك فيها نظاما العلامة. وأعتقد أن هذه الخصائص تبرر "فحصي المتوازي" لسرد الحياة في الوسائط اللغوية والبصرية.

كانت الفرضية الأساسية لدراستي أن الوسيطين كيانان لهما وظائف سردية متماثلة سيموطيقيا. اعتمدتُ على برهان البحث الممتاز المشروح بشكل مقنع إلى أقصى حد في كتاب ميكي بال **Bal** (١٩٩١) في النسيج السردي والرمزي في لوحات رمبرانت. توضح بال، في كتابها "قراءة رمبرانت: ما وراء تناقض الكلمة والصورة"، أن الثقافة التي تظهر فيها الأعمال الفنية والأدبية "لا تفرض تمييزا صارمًا بين المجالين اللفظي والبصري" (ص ٥). في الحقيقة، كما تواصل، "في الحياة الثقافية"- وربما نضيف أن أفكارنا وتخيلاتنا بالطبع جزء من هذه الحياة- "يتداخل المجالان باستمرار. لنقيِّم ما يعنيه عمل بالنسبة للثقافة التي ينتشر فيها، نحتاج إلى التغلب على الحدود المصطنعة التي تشكل أساس التخصصات الأكاديمية" (ص ٥).

تشترك الكلمات والصور فى الخيارات التى سماها ريكــور (١٩٨١) "وظيفة السرد". كلاهما نصان يمكن أن يحكيا قصة، بما فى ذلك قصة معقدة مثل قصة حياة امرئ. بالإضافة إلى ذلك، من خصائص الأنسجة الــسردية للسيرة الذاتية، سواء كانت وسائط لغوية أو بصرية، خلق نــسيج للتماســك والاستساغة يعتبر عادة انعكاسًا لحياة شخص. لكن النــصين، فــى "تمثيــل حقيقى"، لا يمثلان الواقع الذى يعبران عنه أو يعكسانه، لكنهمــا يــستدعيان الواقع- واقعا جديدًا يقدم، ضمن أشياء أخرى، شكلا لفكرة معينة عن تطور السيرة الذاتية الذى فحصْتُه. إنها فكرة أن هنا والآن ليست النتيجة الوحيــدة، لكن أيضا غائية الحياة المنقضية. كما رأينا، الوسيطان كلاهما قادران علــى تأكيد الميتافيزيقا السرية للسيرة الذاتية التى ذكرتها فى البداية وتشكيلها.

ما يجعل سرد السيرة الذاتية، فى أى من الوســيطين، هــذا الــشكل الرمزى القوى لخبراتنا، عملية السرد نفسها، سرد بناء المعنى، التى تستدعى النظام الغائى لحيواتنا. أظن أن السيرة الذاتية جنس لبناء الهوية تجعل قيودُه السرديةُ المتأصلةُ من المستحيل تجنب مثل هذه الغائية. وبتعبيــر فريمــان (١٩٩٣، ص ١٠٨)، مطورًا فكرة لوكاشير **Lukacher** (١٩٨٦)، المعنــى الضمنى هنا أن نسلم بالمنطق المزدوج أو "البلاغى" الذى تعتبر فيه العناصر ذاتها أسبابًا لتأثيرات وتأثيرات لتأثيرات: "الذى يبدو أنه يؤدى إلــى نتيجــة معينة (...) لا يمكن وضعها إلى بعد معرفة النتيجة وبالتالى السبب- فيمــا يتعلق بالأصل- والتأثير- فيما يتعلق بنتاج التأمل السردى- فى الوقت ذاته".

ولا يعنى هذا فقط أننا فى سرد خبراتنا السابقة نتحول إلى عناصر تشكيل جديد للمعنى. ويتضمن ذلك أيضا معنى جديدا "للأصل" و"السبب". والسبب فى ذلك، كما يكتب فريمان (١٩٩٣، ص ١٠٨)، أن "الفكرة الحقيقية عن أصل أو سبب لا تتقاسم بعدا واحدا للزمنية بل بعدين، للخلف والأمام، فى الوقت ذاته: من وقت لآخر يصبحان متنافسين فى التعبير عن قصة، قادرين على تقديم معنى لكليهما بشكل متزامن."

أحد التأثيرات- لنقل تأثيرا عرضيا- لهذه الخطية الغائية للحياة هى ما وصفته باستيعاب الصدفة. ربما يحاول الأدب والفنون الهروب من هذه النتيجة. لكننى أعتقد أنها ليست الوظيفة السيكولوجية أو الفلسفية لسرد السيرة الذاتية فى الحياة اليومية. ويبدو أن الشك والعشوائية الشائعين فى حيواتنا الواقعية يحتاجان فى المقام الأول إلى أشكال سردية مبنية ومغلقة. تحتاج الحياة إلى حبكات- أو تعتمد، كما برهن بروكز (١٩٨٤)، على حبكات- لا تجعلها أكثر حذرا وإشكالية، بل تجعلها محتملة أكثر، وربما أسهل. هناك حدود للحقيقة التى يمكن أن نحتملها، كما قال نيتشه؛ ولاشك فى أن مشاريع حياته قدمت مادة خصبة لإثبات هذه المقولة (Nehmas, 1985).

إذا كان حكى حياة تقديمًا لشكل غائى، ومن ثم موحد لها، ربما نفترض أن قصص السيرة الذاتية لهذا السبب تلعب هذا الدور المركزى فى بناء هوية الإنسان؛ وبتعبير آخر، ليس رغم غائيتها الضمنية بأثر رجعى بل بسببها.

المـراجـع

Aikema, B., & Brown, B.L. (Eds.) (1999). *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano [The Venetian Renaissance and Northern painting in the time of Bellini, Dürer, and Titian]*. Catalog of the exhibition at the Palazzo Grassi, Venice, September 1999-January 2000. Milano: Bompiani.

Albasi, C., & Brockmeier, J. (1997). La rottura della canonicità [The break of the canonicity]. In C. Gallo Barbisio & C. Quaranta (Eds.), *Transformazioni e narrazioni [Transformations and narrations]* (pp. 155–165). Turin: Tirrenia Stampatori.

Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays.* Austin, TX: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetic.* Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Bal, M. (1991). *Reading "Rembrandt": Beyond the word-image opposition.* Cambridge University Press.

Bal, M. (1997). *Narratology.* 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press.

Brockmeier, J. (1992). *"Reines Denken". Zur Kritik der teleologischen Denkform ["Pure thought": A critique of the teleological form of thinking]*. Amsterdam & Philadelphia: B.R. Grüner — John Benjamins.

Brockmeier, J. (1995a). The language of human temporality: Narrative schemes and cultural meanings of time. *Mind, Culture, and Activity, 2*, 102–118.

Brockmeier, J. (1995b). "Uno dopo l'altro": Prime forme della coerenza temporale nel discorso narrativo ["One after the other": Early forms of temporal coherence in children's narrative]. *Scienze dell'Interazione — Rivista di Psicologia, Psicosociologia and Psicoterapia [The Science of Interaction: Journal of Psychology, Psychosociology, and Psychotherapy]*, *2*, 41–55.

Brockmeier, J. (1999). Between life and story: Possibilities and limits of the psychological study of life narratives. In W. Maiers, B. Bayer, W.B. Duarte Esgalhado, R. Jorna & E. Schraube (Eds.), *Challenges to theoretical psychology* (pp. 206–213). Toronto: Captus University Publications.

Brooks, P. (1984). *Reading for the plot: Design and intention in narrative.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bruner, J. (1990). *Acts of meaning.* Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Bruner, J. (1993). The autobiographical process. In R. Folkenflik (Ed.), *The culture of autobiography* (pp. 38–56). Stanford, CA: Stanford University Press.

Burke, P. (1987). *The Renaissance.* Basingstoke & London: MacMillan.

Carbaugh, D. (1996). *Situating selves: The communication of social identities in American scenes.* Albany, NY: State University of New York Press.

Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film.* Ithaca, NY: Cornell University.

Chatman, S. (1981). What novels can do that films can't (and vice versa). In W.J.T. Mitchell (Ed.), *On narrative* (pp. 117–136). Chicago, IL & London: The University of Chicago Press.

Eakin, P.J. (1999). *How our lives become stories: Making selves.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Eco, U. (1994). *Six walks in the fictional woods.* Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Fischer, M.M.J. (1994). Autobiographical voices (1, 2, 3) and mosaic memory: Experimental sondages in the (post)modern world (pp. 79–129). K. Ashley, L. Gilmore, & G. Peters (Eds.), *Autobiography & postmodernism.* Amherst, MA: University of Amherst Press.

Fivush, R. (1994). Constructing narrative, emotion, and self in parent-child conversations about the past. In U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The Remembering self* (pp. 136–157). Cambridge: Cambridge University Press.

Folkenflik, R. (Ed.). *The culture of autobiography.* Stanford, CA.: Stanford University Press.

Foucault, M. (1972). *The archeology of knowledge.* New York: Harper and Row.

Freeman, M. (1993). *Rewriting the self: History, memory, narrative.* London: Routledge.

Frye, N. (1957). *The anatomy of criticism.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Genette, G. (1987). *Paratextes.* Paris: Editions du Seuil.

Ginzburg, N. (1956). *Tutti i nostri ieri* [*All our yesterdays*]. Turin: Einaudi.

Greenblatt, S. (1980). *Renaissance self-fashioning.* Chicago & London: University of Chicago Press.

Harré, R. (1996). There is no time like the present. In Copeland, B.J. (Ed.), *Logic and reality* (pp. 389–409). Oxford: Clarendon Press.

Hope, C. (1999). A wind from the west. *New York Review of Books, XLVI (19)*, 11–14.

Koerner, J.L. (1993). *The moment of self-portraiture in German Renaissance art.* Chicago, IL & London: University of Chicago Press.

Kruger, S.F. (1992). *Dreaming in the middle ages.* Cambridge: Cambridge University Press.

Labov, W., & Waletzky, J. (1967). Narrative analysis: Oral versions of personal experience. In J. Helm (Ed.), *Essays on the verbal and visual arts* (pp. 12–44). Seattle, WA: University of Washington Press.

Lejeune P. (1989). *On autobiography.* Minneapolis, MN: University of Minneapolis Press.

Lukacher, N. (1986). *Primal scenes.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Miller, P.J. (1994). Narrative practices: Their role in socialization and self-construction. In U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 158–179). Cambridge: Cambridge University Press.

Nehmas, A. (1985). *Nietzsche: Life as literature.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Neisser, U., & Fivush, R. (Eds.) (1994). *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative.* Cambridge: Cambridge University Press.

Nelson, K. (1996). *Language in cognitive development: The emergence of the mediated mind.* New York: Cambridge University Press.

Olney, J. (1998). *Memory and narrative: The weave of life-writing.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Preimesberger, R. (1999). Albrecht Dürer: Imago und effigies (pp. 228–238). In R. Preimesberger, H. Baader, & N. Suthor (Eds.), *Porträt* [*Portrait*]. Berlin: Reimer.

Ricœur, P. (1981). The narrative function. In P. Ricœur, *Hermeneutics and the human sciences.* (pp. 274–296). Cambridge: Cambridge University Press.

Ricœur, P. (1984, 1985, 1991). *Time and narrative, Vols. 1–3.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Rubin, D. (Ed.) (1996). *Remembering our past: Studies in autobiographical memory.* Cambridge: University Press.

Schmitt, J.C. (1994). *Les revenants: Les vivants e les morts dans la societe medievale.* Paris: Gallimard.

Stock, B. (1996). *Augustine the reader: Meditation, self-knowledge, and the ethics of interpretation.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Swindells, J. (Ed.) (1995). The uses of autobiography. London & Bristol: Taylor & Francis.

Wang, Q., & Leichtman, M. D. (2000). Same beginnings, different stories: A comparison of American and Chinese children's narratives. *Child Development,* 71, 1329-1346.

تعليق ختامی

الفصل الثانى عشر

من المادة إلى القصة
السرد والهوية وإعادة تنظيم الذات

مارك فريمان

أود القيام فى هذا الفصل الختامى بتحديد عدة مقولات ومسائل أساسية فاضت بها الفصول السابقة، وأخيرًا رسم اتجاه لاستكشافات المستقبل فى العلاقة بين السرد والهوية. أقوم بذلك ببعض الذعر، لأنها ليست مهمة بسيطة أن تجمع بشكل متماسك الأعمال الثرية جدا والمتنوعة جدا التى يشملها هذا الكتاب. لكننى سأحاول.

قبل البداية، ربما يكون من الجدير بالملاحظة أن البحث السردى، بحكم كل الفصول المتضمنة فى هذا الكتاب فعليا، وصل إلى ما يمكن أن نطلق عليه مرحلة "ما بعد الجدل". وأعنى بذلك أن معظم الذين كانوا يعملون فى منطقة السرد لبعض الوقت أقل اهتماما عموما باتهام الوضع الراهن، وخاصة فى شكله الوضعى، مما كان عليه الحال ذات يوم. وهم، بالإضافة إلى ذلك، أقل اهتماما بالدفاع عن أعمالهم الخاصة، أو بالجدل بشأن حقها فى الوجود، أو تفوقها على مقاربات العلوم الاجتماعية التقليدية. بدلا من **افتراض**

القيام بالأعمال المطلوبة أو التصريح بالحاجة إلى مثل هذه الأعمـال، تـتم ببساطة، بشكل بناء وبقوة. ويرجع هذا، جزئيا، إلى أن سبب النقـد، رغـم أهميته بالتأكيد، يمكن أحيانا أن يصبح قديمًا؛ يجب تكريس وقت طويل جـدا وطاقة هائلة للنفى أساسًا. وبشكل أكثر إيجابية، وجد كثيرون فـى البحـث السردى مجالا بالغ الخصوبة للتأمل والاستكشاف؛ وبدا إغواء ما يوجد فـى الخارج هناك، فى العالم، أكثر أهمية وقيمة من المعارك الداخلية التى تستمر فى هذا المجال الأكاديمى أو ذاك.

وقد قلنا هذا، ربما يكون من المفيد هنا ألا نقدم سوى "تـذكير" بـالغ الإيجاز عن الإمكانية الهائلة للبحث السردى، خاصة فـى علاقتـه بقـضية الهوية، لإضفاء صبغة إنسانية على العمل وتعميقـه فـى مختلـف العلـوم الاجتماعية، لوضعه فى احتكاك أقوى مع البشر، الذين يسعون إلـى مـنح الخبرة شكلا ومعنى. وليس من الضرورى أن تشيد هذه المادة بمـصطلحات منهجية مجردة؛ لأن ما هو عرضة للخطر، فى النهاية، الكيفية التى ينبغى أن نفكر بها فى **الناس** وفى أنواع الصور والاستعارات المناسبة أكثر لفهمهـم. على مدى أكثر من قرن، كانت هناك أعمال لا تحصى لتحديد "الموضـوع" المناسب للبحث العلمى الاجتماعى، وبالتالى الطريقة المناسبة لدراسة مثـل هذا الموضوع. وطرح كثير من هذه الأعمال نتائج موضع شك: وبـصرف النظر عن الرغبة فى صدق البيانـات المتعلقـة بخبـرة الإنـسان، إلا أن البورتريهات الناتجة عن ذلك كانت غالبا غير معروفة. إن الأعمال المقدمـة هنا، فى حركتها الحقيقية فيما بعد الجدل وفى صلب حيوات الإنسان، تقـدم

بعض المفاتيح المطلوبة بشدة لطريقة التعامل مع بعض الأمور بطريقة مختلفة بعض الشيء. لأتحول الآن إلى بعض الأبعاد الأساسية للكشف عن العلاقة بين السرد والهوية. للتبسيط (وتسهيل الوصول للعناوين الفرعية المناسبة)، أشير إلى الأبعاد **التاريخية** و**الثقافية** و**البلاغية** و**التجريبية** للعلاقة التى نتناولها. قد ألاحظ أن البعد الأخير، يمكن أن يشار إليه أيضا بالبعد **الشعرى**. إذا سار كل شيء طبقا للخطة، فسوف يتجلى السبب فيما بعد.

البعد التاريخى

طُرِح البعدُ التاريخى للعلاقة بين السرد والهوية فى هذا الكتاب بعدة طرق مختلفة. تطرح الفصول التى كتبها بروكميير، وبرنر، وفريمان وبروكميير، وآخرين، فكرة إعادة تنظيم الهوية الشخصية مع تحويل الخبرة إلى سرد بطرق متميزة على مدار التاريخ. بينما تشكلت المفاهيم المبكرة "للذات"– إذا كان لنا نسميها مفاهيم– فيما يتعلق بالأنماط أو العمليات الدورية الخاصة بالنمو والتدهور أو ما شئت، فإن المفاهيم التالية تفهم بمصطلحات تاريخية أكثر اكتمالا، باعتبارها سلسلة أحداث فريدة غير قابلة للتكرار. ونرى أيضا التحولات عبر التاريخ فى بِنَى حبكة السرديات، أنواع السرديات التى تُحكَى، وأشكال الحياة التى تعرضها. وهكذا تظهر فكرة التاريخ، كما عرفناها– متصورة فى زمن خطى متتابع لا يمكن عكسه، الخ– **فى** التاريخ وتجسد ما يبدو أنه نظام مختلف تمامًا للزمن عما وجد فى بعض الثقافات الأخرى. العلاقة الحقيقية بين الهوية الشخصية والسرد– وخاصة فى التفكير

فى سرد "السيرة الذاتية"- هى نفسها نتاج تحولات متميزة، وبارزة، فى التاريخ.

ربما، رغم ذلك، نسأل هنا: هل هناك بعد ما للسردية متضمن فى حياة الإنسان بهذا الشكل؟ بتعبير آخر، هل هناك اعتراف بالاختلافات الهائلة فى مفاهيم الهوية، والذاتية، والحياة نفسها التى حدثت على مدار التاريخ، واعتراف أيضا بالظهور الحديث نسبيا لسرد السيرة الذاتية (على الأقل فى مرحلة "ما بعد الاعتراف"، حيث تحتل أنا الإنسان موضعا مركزيا وليس الرب)، هل هناك أية خصائص للعلاقة بين السرد والهوية **عابرة** للتاريخ، أى عامة؟ إن تعميم طرق التنظير ليس غضبا من هذه البنية التاريخية الخاصة (ومن هنا يأتى البناء الاجتماعى للتفكير البناء)، ومن ثم أتناول هذه المجموعة من القضايا بحذر. لكن ربما تكون هناك "حقائق" جديرة بالاهتمام هنا. تبدأ حيوات الإنسان وتنتهى. ويبدو أن هناك إيقاعات حتمية معينة للحياة، وربما آليات تجريبية معينة هى ببساطة جزء من كينونة الإنسان. وبالتأكيد هناك فهم يمكن أن يعتبر الطبيعة التاريخية لحياة الإنسان، مهما قل التأكيد عليها أو الإفصاح عنها فى العصور السابقة، خاصية أصيلة للوجود الزمنى. كما أشار إلياد[1] (١٩٥٤) فى هذا السياق، حتى بالنسبة للثقافات التى تتصور حياة الإنسان عموما بشكل أسطورى وتمثل لهم الدائرة، لا الخط، الإطار الزمنى السائد، يبقى البعد التاريخى متاحًا. ربما تم الدفاع عنه،

---

(١) إلياد **Eliade** (١٩٠٧-١٩٨٦): مؤرخ رومانى، وكاتب قصة وفيلسوف (المترجم).

وبحماس، لما يقترحه بشأن الطبيعة سريعة الزوال للوجود، الفزع من عالم لا يمكن التنبؤ به، وبالطبع الواقع الأكيد للموت.

لا شيء مما يقال ينبغي أن يفهم باعتباره يتضمن أن مشروع اكتشاف التنوع الثقافي أو التاريخي بلا قيمة أو أننا جميعا "متشابهون أساسًا" في النهاية". يمكن أن يكون لاكتشاف الثقافات الأخرى، عبر المكان والزمان، قيمة بالغة لنتحول إلى طرق مختلفة بشدة يتبعها البشر، ويمكن أن تساعد في طرح طرقنا الخاصة في ضوء جديد. ويبقى مع ذلك الاحتمال المهم والواقعي تمامًا، احتمال أن نتعلم، حتى وسط هذه الاختلافات الكبيرة، شيئا "جوهريا أنطولوجيًّا"، وربما نقول، شيئا عن العلاقة بين السرد والهوية. ويمكن بالطبع أن نبرهن على أن ما ينطوي على مفارقة تاريخية، إن لم يكن عنيدا تماما، يمكن أن يثير هذا الاحتمال؛ ليس فقط لأن المصطلحات الحقيقية المستخدمة في هذا الكتاب يمكن أن تكون غريبة تمامًا لكثير من الناس، ويمكن أن ينطبق الأمر أيضا على مجموعة الاهتمامات والأفكار المطروحة كلها. لكن ربما تبقى هنا عناصر معينة مشتركة ضمن الطرق المتعددة لوجودنا في زمن؟

هناك طريقة أخرى، تختلف إلى حد ما، لتناول البعد التاريخي للعلاقة بين السرد والهوية، ترتبط بالمستوى الفردي والمعرفي أكثر مما ترتبط بالمستوى الثقافي. ربما تكون فكرة بروكميير عن "الغائية بأثر رجعي"، والتمييز المهم بين الحدث السردي والحدث المسرود (انظر أيضا فصلي كربو ولنجلير أيضًا)، مفيدة أيضا في بلورة هذه المجموعة من القضايا. كما

يلاحظ بروكمبير: "تحكى قصص الحياة فى الحاضر، حاضر الحدث السردى... هنا والآن فيما يتعلق بفعل الخطاب السردى- حكى القصة لشخص ما"- بما فى ذلك الشخص نفسه- "إنها قضية انطلاق كل قصة؛ لكن فى نظام التتابع الزمنى لمعظم سرديات الحياة"، ويواصل القول، "ويمثل هذا، فى الوقت نفسه، النهاية- إن لم يكن بشكل مؤقت- لعملية، بالتحديد مسار حياة المرء التى بدأت فى وقت ما من الماضى. وهذه العملية هى الحدث المسرود، أو بشكل أكثر دقة تتابع الأحداث المسرودة." وهذه، يواصل بروكمبير (هذا الكتاب)، "تمثل المحتوى الحقيقى للقصة." ربما يكون التعريف العملى الذى قدمه بروير للسيرة الذاتية مفيدًا هنا أيضًا. يكتب فى السيرة الذاتية: "الراوى، هنا والآن، يأخذ على عاتقه مهمة وصف تطور بطل هناك وحينذاك، بطل تصادف أنه يشاركه فى الاسم. ينبغى تقليديا أن يجلب هذا البطل من الماضى إلى الحاضر بطريقة تصهر البطل والراوى ليصبحا فى النهاية شخصًا واحدا بوعى مشترك" (هذا الكتاب).

يميل البعض للتفكير فى البعد التاريخى باعتباره بيانات الماضى، "أشياءه الواقعية". وهكذا يتمنى سبينس **Spence** (١٩٨٢)، على سبيل المثال- وإلى حد ما، شولستر، فى الفصل الذى كتبه عن فاجنر- الفصل بين الحقيقة التاريخية والحقيقة السردية؛ تبدو الأولى موضوعية وغير مزخرفة، وتبدو الأخيرة ذاتية ومزخرفة. بقدر ما تكون فكرة التاريخى مساوية "لما كان"، "لأحداث الماضى" الذى كان ذات يوم، يكون الأمر مبررًا. لكن كما يقترح بروكمبير وبرنر فى المناقشات الخاصة بالزمنى المتضمن فى سرد السيرة

الذاتية، الذكريات التاريخية- بقدر عدم اشتمالها على حكى نزيه لأحداث الماضى (إن كان ذلك ممكنا) بل **حكى** الماضى- لا يمكن فصله عن السردى بهذه الطريقة. لا يوجد تاريخ بعيدا عن الحدث السردى الذى يُحكَى فيه؛ وبمفهوم محدد، ليس هناك ماضٍ خارج الحاضر والمسائل التى يطرحها فيما يتعلق بمعنى حياة المرء. وهكذا تكون هذه الطريقة الثانية لتناول البعد التاريخى للعلاقة بين السرد والهوية أساسية بشأن الزمنية المميزة التى تظهر للشخص الذى صار، بفضل التطورات التاريخية التى سبق ذكرها، مهتما بإضفاء معنى على ماضيه الفريد، ويحاول إدراك كيف بلغ الذروة فيما يوجد الآن. باختصار، يمكن أن يسمى هذا **وعى السيرة الذاتية**- حيث يجد المرء عن طريق التاريخِ الشخصى مسارَ الهوية- ينبثق جنبا إلى جنب مع التغيرات الأكثر أهمية فى الوعى التاريخى. ومن هنا لا يبعد البعد التاريخى إلا خطوة قصيرة عن البعد الثقافى للعلاقة بين السرد والهوية.

البعد الثقافى

بالاحتكام لفصول هذا الكتاب وأيضًا لقدر كبير من أعمال تجرى حاليًا عن العلاقة بين السرد والهوية، صار البعد الثقافى الذى أشرْتُ إليه للتو مركزيا: "توضع" الذات، والسرديات عن الذات، بشكل ثقافى واستطرادى؛ وهذه الوضعية نفسها، كما أكد برنر وآخرون، تعمل لتأكيد أننا لا نسقط فريسة لنوع من توحد **autism** السيرة الذاتية. ببساطة، لا يمكن أن تكون "قصتى" قصتى تمامًا، وحدى، لأنى أحدد وجودى وأفصح عنه مع الآخرين

وضمنهم، من خلال مختلف النماذج السردية- بما فى ذلك الأجناس الأدبية، وبنى الحبكة، والتيمات المجازية، الخ- التى توفرها ثقافتى. إن فصل فيلدمان مهم خاصةً فى هذا السياق، لأنه يوضح الارتباطات العميقة بين القصص الثقافية والقصص الشخصية، والنسيج التفسيرى للتفكير نفسه. الآن، كما يشير فيلدمان، لا ينبغى أن تقودنا حقيقة هذا الارتباط إلى افتراض أن القصص الشخصية، مجرد أشياء مصطنعة أو ظواهر إضافية للقصص الثقافية ,أو قصص الجماعة. قصصنا الشخصية مشروطة بعمق بعوالمنا الثقافية، وهو أمر يتم دون التصريح به. إن كيفية ارتباطها الشرطى ليس واضحا تمامًا. إن هناك غالبًا، فى المنطقة الأدبية التى يطوقها "القانون" السيكولوجى العام المتأصل فى ثقافة معينة، تنوُّعًا هائلا فى الجنس وبنية الحبكة والتيمة، الخ. وطبقًا لكل المؤشرات، يوجد قدر كبير من الحرية السردية حتى بين القيود التى تفرضها الثقافة بشكل حتمى.

لكن بأى قدر؟ بأى معنى، وإلى أية درجة، "يقيد" المرء بالنماذج الثقافية الموجودة، وبروح الزمان والمكان، التى تظهر فيها؟ سؤال فرعى يتبع ذلك. إلى أى مدى يمكن للمرء أن يكتب- وأن يعيش- سرديات **جديدة،** سرديات تبدل السرديات الموجودة أو تحل محلها؟ وينبغى ملاحظة أن هذا السؤال الأخير يعبر عن تأكيد غربى حديث ومميز، تأكيد يعتبر فيه التغير وديناميكية الحياة الشخصية نموذجيين يتمتعان بقيمة خاصة. وبهذه الصورة، حتى أكثر الحيوات الإبداعية، المميزة بالضبط بتلك العناصر الخاصة بالتغير والديناميكية اللذين أشرنا لهما للتو، ربما تعتبر أمثلة للنماذج الثقافية الشائعة.

وإذا اكتفينا بمثال، يعتبر الكثيرون بياجيه من بين أكثر المفكرين أصالة فـــى القرن العشرين، الإبستمولوجيا الجينية الخاصة به لا يمكن أن تعتبر أقل من ثورة. ومع ذلك، بعد ما قال فونشى يبدو أيضًا أن الإطار النظرى لبياجيه مع التاريخ التطورى الذى أدى إلى ظهور هذا الإطار يتشابكان فى بنية خاصـــة للمعتقدات والقيم والتوقعات فيما يتعلق بقضايا تتراوح من طبيعة **العاصـــفة والملحة** فى سن البلوغ عبر كل الطريق إلى **الغايـــات** الظاهريـــة المتعلقـــة بالتفكير المنطقى. كما أقترح أنا وبروكمبير فى الفصل الذى كتبنـــاه، لـــيس هناك فصل سواء للنظرية أو الحياة التى نتناولها عن القانون الـــسيكولوجى العام. حتى أكثر أشكال التفكير ثورية، وأكثر أشكال **الحياة** ثورية، لا تحافظ فقط على ارتباط بين المتوقع والقابل للتوقع، بل تحافظ أيضًا على الارتبـــاط بالأفكار الشائعة عن كل ما تعنيه الحيوات الجيدة.

ومع ذلك تحدث فى الحقيقة تغيرات، وكثيرًا ما تكون بالغة الأهميـــة. يخبرنا فيلدمان بأن "الغرب الكلاسيكى"، رغم قوته ومرونتـــه، يتنـــاثر فـــى قصص أخرى، وقد رفض بشدة أثناء الحرب الفيتنامية. هناك أيـــضا قـــصة لانجلير عن ريا ووشمها، التى تجسد "ليس فقط تحولا شخصيا بل أيضا قصة اجتماعية وسياسية عن الخطيئة (لانجلير، فى هذا الكتاب). وهناك حقيقة أكثر عمومية بشأن أن "القانونى" فى وقت ما ربما يصبح بلا شك قانونيا بشكل أقل فى المستقبل. مرة أخرى، كيف نفهم أعمال المخيلة السردية؟ ما حدودها وما احتمالاتها؟ رغم أننا، دون السؤال، "حاملون" للوضع الثقافى الراهن، ولنـــا بوضوح مجال ما للحركة. كيف؟

لفصل برنر قيمة خاصة فى تناول بعض هذه الأسئلة الأساسية. يقول: "ليس من الضرورى لسرد أن يكون عن سلسلة من الأحداث عبر الزمن، مبنية بشكل مفهوم فيما يتعلق بالقانون الثقافى، ينبغى أيضا أن يحتوى على شيء ما يهبه **الاستثناء**". بتعبير آخر لتكون القصة مفهومة، ينبغى أن تكون لها صلة وثيقة بالمألوف. ولتكون شيقة ينبغى أن تتجاوز المألوف إلى حد ما وتخالف التوقع. لكن ليس بعيدا جدا: حتى فى عملية اختراق التوقع، تبقى الحاجة للفهم. يكتب برنر: "أى يجب أن يكون اختراق القانونى سيكولوجيا قانونيا فى ذاته". توجد نزعة محافظة فى هذا الرأى. بمعنى ما، يتضمن كلام برنر أن المرء يمكن أن يمد حدود القانون السيكولوجى العام لكن لا يكسرها أبدًا بشكل تام أو يتجاوزها؛ القوة الجاذبة للمعايير الثقافية، ربما تكون مرنة، إلا أنها ببساطة هائلة جدا. إنه، بكل دقة، مصيب فى هذا. لكن ربما يستحق الأمر دفع القضية أبعد قليلا. هل يمكن أن تكون هناك حقا قصص غير قانونية؟ ألا تظهر أحيانا سرديات تتجاوز تلك الحدود الموجودة من قبل؟

لا أود أن أؤكد هنا بقوة على الابتكار الكلى لأشكال أدبية جديدة؛ المبتكَر تمامًا غير مفهوم تمامًا. وليس هذا الزمان أو المكان المناسب للدفاع المستميت عن حرية السرد. ما أقترحه بدلا من ذلك، فى شكل احتمال وليس فى شكل تأكيد، أن المخيلة السردية قد تكون فى الحقيقة "مغامرة" بشكل كاف كما يمكن أن تكون قادرة على تجاوز مراسيها الثقافية. والسبب ليس غامضا بشدة. فى حدود، يوجد احتمال "تحديد" الطرق العميقة التى نتكون بها، وتتكون بها قصصنا، ثقافيا؛ يمكننا نحن أنفسنا أن نحدد أحيانا الأساطير

الثقافية الحقيقية، وبنى الحبكة، والاستعارات التى نعيش بها. وفى هذه العملية نفسها الخاصة يمكن أن يمتد فضاء التعبير السردى. قصة "جِل كِر كونواى **Conway**" مثال رائع لهذا النوع من الامتداد: بفضل علمها بالطرق التى اخترق بها وجودُها توقعاتٍ ثقافيةً تقليدية معينة، وضع العمل الأساسى لظهور "مفهوم جديد عن الذات أكثر تفتحا ومرونة وأيضا تحدٍّ جديد لحكى قصتها" (فريمان وبروكمبير، هذا الكتاب). وهكذا قد تصبح إعادة بناء الذات لحظة تكامل فى إعادة بناء الثقافة.

البعد البلاغى

لفتُ الأنظار، من قبل فى هذا الفصل، عن طريق بروكمبير وبرنر خاصة، إلى الزمنية المميزة المتضمنة فى وعى السيرة الذاتية والسرد: حتى إذا كان من المقبول أن يقال: إن الماضى يلد الحاضر، يمكن أيضا أن يقال: إن الحاضر يلد الماضى. يكتب برنر: "إذا كان الطفل فى البداية أبًا للرجل، الآن (فى السيرة الذاتية) يسترد الرجل دور الأب بالنسبة للطفل- لكنه فى هذه المرة يسترد الطفل من أجل الثقافة باستخدام نظريات الثقافة وقصصها". ومما له أهمية بالغة فى هذا السياق، نتذكر التمييز بين الحدث السردى والحدث المسرود، ينتمى الأول إلى الحاضر، والأخير إلى الماضى. وكما يلاحظ برنر: "معظم ما يتعلق بخاصية 'صيغة المضارع' فى السيرة الذاتية"، أى تلك الخاصية التى قد ترتبط بالحدث السردى "تتفق مع ما يدعوه دارسو بنية السرد 'تقييما'- مهمة وضع... الأحداث المتتابعة فى سياق دال". ويواصل

قائلا: إن هذه العملية الخاصة بالتقييم لا يمكن فصلها عن البعد البلاغى للعلاقة بين السرد والهوية، "'ما يجعل الحكى مبررا' هو... تعهد بمجموعة معينة من الفرضيات عن ذات المرء، وعلاقته بالآخرين، ورؤيته للعالم وموقعه فيه".

بمعنى أساسى جدا، يتعلق البعد البلاغى بما يحدث أثناء السرد، بوظيفته أو وظائفه المحتملة، وخاصةً فيما يتعلق "بالجمهور المستهدف" الذى له علاقة بالموضوع، بتعبير فونشى، سواء تكوَّن من الآخرين أو المرء نفسه، أو من الاثنين وهو الأكثر احتمالا. ومن هنا تتحدث لانجلير، على سبيل المثال، عن "الأداء السردى" للهوية وعن "الأهمية النظرية لمقاربة الهوية باعتبارها صراعا أدائيا على معانى الوجود باعتبارها خطابات تبحر فى الجسد والجسد مرتبط بالخطاب". وتواصل لتقول: إن السرد باعتباره "حدثا أدائيا قائما، مميز ومجسد ومادى"؛ تصبح مسألة الهوية، بدورها مسألة يستحيل فصلها عن الأحداث المميزة القائمة اجتماعيا، الأحداث التى يحدث فيها صراع الأداء. وبالنسبة لكربو أيضا، الهدف معالجة السرد "باعتباره حدثا أدائيا، ونصًّا ينتجه متحدث عن مناسبة معين". وبشكل أكثر عمومية، يواصل كربو "يتطلب الاهتمام بالسرد حساسيات ثقافية وقدرة على التواصل... لسماع القصص يجب، فى المقام الأول، التواجد مع حاكٍ بطريقة ما. ولفهم القصص التى تحكى لنا يجب معرفة بعض الأمور عن العالم المحلى الذى تتحدث عنه القصة وتعيد بناءه".

وبالنظر إلى هذه الأفكار، يتبين أن الهوية ليست فقط غير قابلة للانفصال عن الشروط الاستطرادية المحلية؛ تُنتَج ويعاد إنتاجها مجددا، بالتفاعل عن طريق التواصل. وبالتحول مرة أخرى إلى برنر، تكون الفكرة هنا، بدلا من اعتبار الذات "محصورة فى ذاتية الشخص، باعتبارها مغلقة بإحكام، من المناسب أكثر اعتبارها "موضوعية أو 'موزعة' بالطريقة التى تتوزع بها معرفة الشخص بما يتجاوز رأسه لتشمل الأصدقاء والزملاء الذى يتداخل معهم، والمذكرات التى ملأها، والكتب التى يضعها على الرفوف". وكما يضيف هاريه: "لدى كل شخص مستودع من السير الذاتية المناسبة لمواقف ثقافية مختلفة، ومعظم الناس ماهرون فى بناء سير ذاتية جديدة"– وربما هويات جديدة– "لأحداث جديدة". ويواصل، وبوضع هذه التعددية فى الاعتبار، يتبع ذلك أن "فردية... الأشخاص... ليست حقيقة وحشية عن حياة الإنسان، لكنها نتاج معايير مفروضة محليا". مفهوم هاريه للخاصية "المتعلقة بعلاقات" سمات الهوية مناسب هنا أيضا.

عند هذه النقطة بالضبط قد تصبح الأمور شائكة إلى حد ما. المعايير المفروضة محليا المتعلقة بالفردية الظاهرية، هل نحن تعددية لا تقبل الاختزال، بحيث تكون هوياتنا متنوعة بقدر تنوع جمهورنا، واحتياجاتنا السيكولوجية، وأقوالنا ومتطلباتها البلاغية؟ أم أن هناك سردًا "أكبر" وأشمل يجمع بشكل ما ويطوق كل القصص المختلفة التى قد نحكيها– سرد السرديات، وهوية الهويات؟ وهناك أكثر بالطبع. إذا لم يكن هناك سرد بعيدا عن البعد البلاغى– **شىء** يُعمَل فى الحكى– كيف نفكر فى قضية الحقيقة؟

بمجرد أن نعرف طبيعة مستودع المرء من السير الذاتية، يعترف هاريه، نكتشف أيضا "التفاوت بين ما يعتقده المرء عن نفسه... وحقيقة ما يتعلق بنفسه، بما فى ذلك تلك المعتقدات". لكن كيف ندرك ما هو حقيقى بشأن ذات المرء؟ وكيف نبدأ تحديد الوظيفة (أو الوظائف) البلاغية لفعل سردى معين؟

لنتأمل ما قال سيولستر عن فاجنر ليبلور هذه المجموعة من القضايا. يهتم سيولستر أساسًا ببعض الاختلافات الملحوظة فى حكايات السيرة الذاتية لفاجنر، وخاصة فيما يتعلق بالرؤية المزعومة. بفحص الأحداث المسرودة ذات العلاقة بالرؤية، أى تلك التى حدثت تقريبا وقت حدوث الخبرات التى نتناولها، يقول: "علينا أن نستنتج أن المرض والإجهاد والوحدة كانت المكونات الأساسية لرحلة فاجنر إلى لاسبزيا وليست رؤية خلاقة مدهشة كما يصف فى 'حياتى'". يرى سيولستر أن الأدلة ضد الحقيقة التاريخية للرؤية لصالح الحقيقة السردية. والسؤال الأكثر أهمية: لماذا لفق فاجنر على ما يبدو هذه الرؤية التحولية؟ أو، لتجسيد المسألة فى علاقتها بالبلاغة، ماذا كان يفعل بهذه النسخة الخيالية المزعومة لحياته؟ لا شك أن قراءة فاجنر للعوامل التى طرحها شوبنهور فى المعادلة، ربما دفعته لإعادة كتابة الخبرة السابقة، ليضفى معانى جديدة على الماضى. ومع حدوث هذا كله ليست هناك مشكلة إطلاقًا. إن إضفاء معانى جديدة على الماضى لا يعنى بالضرورة أن نزيفه، لكن فقط أن نضعه فى مخطط تفسيرى أكبر، مخطط ربما لم يكن متاحا عند المرور بالتجربة. لكن **ابتكار** جزء من الماضى- فى هذه الحالة، رؤية لاسبزيا- مسألة أخرى تمامًا. وكانت هناك عوامل أخرى مؤثرة على ما

يبدو. يواصل سيولستر: "ابتكر فاجنر رؤية لاسبزيا ليقدم لنفسه وللعالم دليلا على ظهور هوية الفنان العبقرى والأستاذ، وكانت تطويرا لهوية الموسيقار، هوية كانت راسخة بالفعل تمامًا". وحينذاك كانت هناك إملى ريتر، المعجبة الشابة بالأستاذ الأكبر سنا. اجتمعت كل هذه العوامل لإنتاج الرؤية؛ "كانت خبرة خلاقة **ينبغى** أن يمر بها الأستاذ؛ كانت **دليلا** على هوية".

يتسق التفسير النهائى الذى قدمه سيولستر للسيناريو الكامل مع ما قيل من قبل عن الخاصية الأدائية للسرد، "الموزعة" و"المتعلقة بعلاقات" الذات والهوية. كما يشير، نسب فاجنر سمات مختلفة لنفسه فى محتويات رسائله لخدمة علاقاته المختلفة مع الآخرين، سواء كانوا من أسرته أو أصدقائه أو تابعيه. ويرى سيولستر أن المسألة هنا لا تتعلق بالهوية **الحقيقية** لفاجنر؛ كان لديه، مثلنا، هويات كثيرة. إنها مسألة تتعلق بالهوية التى تدعمها علاقة الآخر بفاجنر، بالهوية أو الدور الذى يسعى فاجنر إلى تقديمه لذلك الشخص، وبالدليل الذى يقدمه فاجنر لدعم هذه الهوية. الآن، بقدر ما تدل مقولة الهوية الحقيقية على نوع من التطابق المطلق أو "التوافق الذاتى" التام، تقدم مبررا جيدا لرفضها. كما أعلن وليم جيمس منذ زمن طويل (١٨٩٠/ ١٩٥٠)، فيما يتبقى، لهذا القارئ، ضمن أنقى أشكال التمثيل وأكثرها إلحاحا فى المشكلة التى نتناولها، الهوية ليست إلا "شيئا فضفاضا"، تخطيطا تقريبيا لما قد يعتبر مشتركا ضمن الكثير من الأشياء المختلفة التى نحن عليها. كما اقترحنا من قبل، يقدم أيضًا تبريرًا جيدا لرفض فكرة الحقيقة التاريخية- على الأقل إذا كانت تشير إلى احتمالية شىء ما يعيد تمثيل الماضى "كما كان". لكن ألا

نتعلم شيئًا مهمًّا عن فاجنر- وبالطبع عن ثقافته، بتقديرها للمخيلة الإبداعية، اهتمامها بوضع "الأستاذ"، الخ- من خلال مختلف الصور التى يقدمها لنفسه؟ وبهذا الوضع، هل يمكن ألا يبقى هناك مكان، مكان ما، للتفكير فى حقيقة فاجنر- "هوية هوياته"، كما عبَّرْتُ سابقا؟ وهل يمكن ألا يكون هناك مجموعة غير محدودة من الأطر التفسيرية قادرة على تفسير ما يتحقق من هذه الهوية؟

الآن وقد أثرت هذه المجموعة الإشكالية من الأسئلة، لأقيمها بالعودة مرة أخرى بإيجاز إلى فونشى فى الفصل الذى كتبه عن بياجيه. الهدف الرئيسى لفونشى فى هذا الفصل "أن يوضح كيف يستخدم الناس سيرهم الذاتية شكلا من أشكال تمثيل الذات، يختلف طبقا **للجمهور المستهدف** فى الوظيفة التى ينظمون بها حبكة حيواتهم ويعيدون تنظيمها". الأمر جيد حتى الآن: يبدو أن سيولستر وفونشى متفقان تماما. فيما يتعلق بعلاج فونشى لبياجيه (بياجيهات؟)، من المؤكد أنه التزم بهدفه؛ لأنه أوضح بشكل جيد مدى اختلاف الجمهور المستهدف، واختلاف العلاقات مع المعاونين والزملاء، مما أدى إلى تقديم صور مختلفة تماما لحياة بياجيه وهويته. هناك، بالطبع، اختلاف مهم بين حالة فاجنر وحالة بياجيه. فى الحالة الأولى يبدو أن هناك جزءا من الكذب (قد يؤدى، باعتباره جانبيا، إلى الحديث عن التزييف التاريخى بدلا من الحديث عن الحقيقة السردية)، وفى الحالة الأخيرة لا يوجد مثل هذا الأمر. يلاحظ فونشى: "أن بياجيه فى كل سيره الذاتية، نفسه ومختلف. الحقائق نفسها. الحكايات متماثلة. لكن النتيجة مختلفة تمامًا".

فى الأساس، على أى حال، يبدو أن سيولستر وفونشى متفقان فى الخطوط الرئيسية فى المناقشة.

فى الفقرة الأخيرة من فصل فونشى يفترقان إلى حد بعيد. بتعليقه، مهما يكن اختلاف السير الذاتية لبياجيه، هناك شىء بالغ الأهمية- وإن يكن غير مرئى تمامًا- يؤسس هذه السير: " الخوف من التوحد، الحاجة إلى الانتماء لمكان ما، ضرورة فحص المخيلة طوال الوقت." لكن الأكثر ارتباطا بالمسألة أنه لم يتوصل إلا إلى نتيجة واحدة. يكتب فونشى: "فى النهاية، يبدو أن العنصر الأساسى فى كل هذه الهويات، الذى يؤدى إلى سرديات مختلفة هو الخوف من الجنون فى رجل يتمتع بمخيلة جريئة وأفكار طليقة. ربما كان الجنون يلوح خلف الصورة المرعبة لأمه العصابية. وهكذا تبدو نظرية بياجيه برمتها آلية دفاعية هائلة ضد الاكتئاب والفقد". هكذا قدمنا أكثر مما ينبغى من أجل "البعد البلاغى"! وقدمنا أكثر مما ينبغى من أجل التعددية التى لا يمكن اختزالها فى السرديات والهويات. إذا كان فونشى محقا، فهناك واحد من كل منهما؛ وربما يعرفها المحلل النفسى جيدا. لكن هل فونشى محق؟ بالنظر للتفسير المقدم، من الصعب أن نحدد. ينبغى أن نتقدم بحذر فى مثل هذه المناطق. قد تكون هوية فاجنر أقل جمعية مما يقترح سيولستر. وقد تكون هوية بياجيه أقل جمعية مما يقترح فونشى. ولجعل الأمور أكثر صعوبة، ينبغى ملاحظة أن هذه الاحتمالات "الممكنة" نفسها مرتبطة بفرضية أننا يمكن أن نتوصل إلى إجابة صحيحة للسؤال عن حقيقة الهوية الجمعية. لكن هل يمكننا؟ هل هناك سبب حتى للمحاولة؟ أو هل هذه الأنواع من الأسئلة مجرد آثار للأحلام الميتافيزيقية؟

تمت تغطية قدر كبير من القسم الحالى فى هذا الفصل. من لانجلير وكربو إلى سيولستر وفونشى (بمساعدة عدد من الآخرين أيضا)، انتقلنا من لحظة أداء السرد بطول الطريق إلى أسئلة عن الفردية ووحدة الهوية والسرد أيضا. ما يهمنا التأكيد عليه أن هاتين الإشكاليتين مترابطتان إلى حد بعيد. بالضبط ومقولة الأداء السردى تسعى إلى تجاوز "أفعال ذات بجوهر ثابت أو موحد أو مستقر أو نهائى" (لانجلير)، يسعى التأكيد على النصوص المتعددة للسيرة الذاتية إلى تجاوز فرضية أن هناك هويات فردية بقصص فردية تُحكى عنها. وكما أشار فونشى، **يمكن أن تكون** هناك مثل هذه السرديات والهويات. لكن بالنسبة لكثير من المهتمين باستكشاف البعد البلاغى، المسألة أقل أهمية ببساطة. المهم، بدلا من ذلك، استكشاف ما قد يسمى **ظروف الإنتاج**- ويمكن أن نضيف و**الاستقبال**- التى تتشكل فيها السرديات والهويات. لا يذكرنا هذا التأكيد فقط بالخصائص الموضوعية والتواصل والعلاقات المتعلقة بثنائية السرد/ الهوية؛ إنه بمثابة فرملة للرغبة (أعترف بأنها كثيرا ما تكون رغبتى) الدائمة للتحول من الكثرة إلى الواحد- من التعددية إلى الفردية، من الجمعية إلى الوحدة، من الاختلاف إلى الهوية. وهكذا يكون للبعد البلاغى قيمة كبيرة فى تناغمنا مع خصوصيات العلاقة بين السرد والهوية، وأثناء ذلك يغرسنا بشكل أكثر أمانا فى الخبرة.

البعد التجريبى

يرتبط أهم التحديات الأساسية المطروحة، كما أراها، بما أسميه هنا البعد **التجريبى** للعلاقة بين السرد والهوية. السؤال المطروح مباشر تمامًا: ماذا تشبه الخبرة السيكولوجية- قد نسميها **الحياة** ببساطة؟

هناك ميل، يبدأ بقوة من سارتر ويستمر فى أعمال منظِّرين مختلفين من أمثال ميشيل فوكو وهايدن وايت، للتفكير فى السرد باعتباره حيلة- حيلة "خيالية"، كما يقال غالبا- للتغلب على الانعدام المزعوم لشكل "الحياة" نفسها وعلى تدفقها وفوضاها. كتب وايت (١٩٧٨): "لا نعيش القصص، حتى لو منحنا حيواتنا معنى بطرحها بأثر رجعى فى شكل قصص" (ص ٩٠). إن الاقتراح هنا أننا نواصل، **حقا**، بهذه الطريقة أو تلك. ومن ثم ليست السرديات، من هذا المنظور، خائنة فقط للحياة نفسها، لكنها ربما تكون أيضا استراتيجيات دفاعية خيالية لإقناع أنفسنا بأن للحيوات معنى. لكن علينا أن نسأل مرة أخرى: ماذا نعنى حين نتحدث عن "الحياة"؟ هل هى ببساطة خيط من الخبرات- بشكل أو آخر- أم أن الحياة نفسها، عائدين إلى مجموعة الأسئلة التى طرحناها من قبل، تُنظَّم ونعيشها **بشكل سردى**، ربما بفضل خصائص معينة متأصلة لكوننا بشرا، نعيشها عبر الزمن؟

ثمة كفاءة متاحة فى هذا السياق. يمكن التفكير فى الذات الحديثة، كما اقترح ماكلنتاير **MacIntyre** (١٩٨١)، باعتبارها ذاتا "عاطفية" عموما. بتعبير بسيط، يفعل الناس غالبًا ما يثيرهم فى لحظة معينة أو فترة معينة من حيواتهم- على أمل، بالطبع، ألا يعرضوا الآخرين لقدر كبير من الأذى فى هذه العملية. إن التعهدات الخلقية تقطعها على نفسها الذات العاطفية، كما يلاحظ ماكلنتاير، لكنها غالبا بلا أساس. ونتيجة لذلك، قد لا تكون هناك روابط مرئية، لا ارتباطات، بين حالة تعهد خلقى وأخرى، ومن ثم بينها وبين النمط الخلقى للمرء عمومًا. وهكذا فإن الذات العاطفية، لأسباب متناثرة

تماما، ربما تبدو تتابعًا للحظات، لا علاقة بينها أساسًـــا. وبوضـــع تـــأملات فيلدمان عن "رفض القصة الأسطورية القومية" فى أعقاب فيتنام، وكيف كان لدى الأمريكيين، نتيجة لذلك، إحساس مميز تُرِك "دون سرد"، خال من ذلـــك النوع من النسيج الترابطى الأسطورى الشعرى الذى يبدو أن البشر يعـــانون من دونه (انظر **Freeman 1998a**). ربما يكون الذين يلفتون الأنظار إلـــى الانعدام المفترض لشكل الحياة محقين تمامًا فى تصريحاتهم، على الأقل على مستوى ما: لا يمكن إنكار أن هناك الكثير من الحيـــوات منعدمـــة الـــشكل، وتافهة نـــسبيا. وتكمـــن المـــشكلة فـــى افتـــراض أن هـــذا هـــو النظـــام "الواقعى" للأمور.

حين يقدم كربو أفكاره عن سرد البلاك فوت، من الصعب أن نتجنـــب استنتاج أن التمييز الذى يوضع فى كثير من الأحيان بين الحياة والفن ربمـــا يكون وظيفة لحقيقة أن حيواتنا نفسها أقل فنية إلى حد ما مما يمكن أن تكون عليه. "الحياة" عالم الدنيوى والدنس، و"الفن" عالم الاستثنائى والمقدس، وبناء على ذلك لا يوجد بالنسبة للكثيرين جسر يُبنَى بينهما. ومن المسائل الأساسية التى تحتاج إلى الاستكشاف بمزيد من العمق مسألة مدى انغماس الحياة نفسها فى السرد. وهذا عموما موضوع الفصل الذى كتبته عن "التكامل الـــسردى" مع بروكميير، وهو لا يقدم سوى خطوط عريضة لما هو مهدد بالضياع فى العمل خلال القضايا المرتبطة بالموضوع.

الآن، بجانب فكرة أن السرد يفرض الوحدة والمعنى على الحياة، هناك أيضًا فكرة مألوفة- وأعتقد أيضا أنها إشكالية- بأن هويـــة الـــذات وظيفـــة

"ارتباط" تُصنَع بشكل ما بين الأحداث المميزة من الخبرة: كثيرا ما يقال: إن الهوية مشيدة من الاختلاف. ما يتضمنه هذا، بالطبع، هو أن هوية الذات ينبغى أن تعتبر أيضا حيلة خيالية. وهكذا يرتبط التدفق المزعوم وانعدام شكل الخبرة بالتنوع والتعدد المزعومين للفردية؛ ومن ثم تعتبر الهوية، مثل السرد، حالة إبداع خيالى، مصمم أساسا لوقف مد تميزنا غير القابل للاختزال.

لكن ألا توجد طرق أخرى للتفكير فى هذه الظواهر؟ تم تناول نقد المفاهيم الأساسية لهوية بشكل جيد. بالتحديد، يبدو أنه **ليست** هناك هوية للذات، ليست هناك حالة من الذاتية الدائمة- ليست هناك، على الأقل، دون جلب شىء مثل **الروح** إلى الصورة. لكن، كما يشير هاريه فى الفصل الذى كتبه، ليس هناك مع ذلك إنكار لفردية الأشخاص: "تتطلب معايير عالمنا أن تكون هناك شخصية لكل شخص، لا أكثر ولا أقل". لاحظ التوتر هنا. من ناحية، هناك مشاكل لاشك فيها مع فكرة الهوية، على الأقل حين نضع فى الاعتبار أنها تتضمن نوعا من الديمومة الأساسية. أو، بالتعبير عن المسألة بمصطلحات أكثر إيجابية، انبثقت معرفة أن الهوية الشخصية **متغيرة**- عبر الزمان والمكان، وبشكل أكثر عمومية عبر مختلف السياقات الاستطرادية التى يتم فيها مناقشة الهوية، وإنتاجها، على مستوى ما. ومن الناحية الأخرى، باستثناء حالات مرَضية معينة، يبقى هناك إحساسٌ تكون فيه فرديتنا فعالة. كيف لنا- إن أمكن- أن نوفق بين هاتين الفكرتين؟ هل يمكننا؟ هل نحتاج إلى ذلك؟ ربما وجد "التوتر" الذى أشرنا إليه من قبل ليبقى.

طبقا لرأى فلناجان **Flanagan** **(١٩٩٦)**: "لا تتطلب الظـروف التـى تحكم التماثل الشخصى هوية صارمة أو تماثلا مطلقا بـل تتطلـب حـدوث علاقات معينة للاستمرارية السيكولوجية والترابط." وهكذا يواصل فلناجـان: "نحتاج إلى ترابط سردى من منظور المتحدث، أى أن أكون قادرا على حكى قصة متماسكة عن حياتى (ص ٦٥). وهكذا نرى أن السرد، وخاصة شـرط "الترابط السردى"، يمهد الطريق باتجاه رؤية جديدة لما تعنيه فكرة الهويـة. العلاقة التى نتناولها جدلية تمامًا. نعود مرة أخرى إلـى فلناجـان: "يحـدث الترابط السردى الذى نصل إليه جزئيا **بالتأليف** الفعال من جانـب الوكيـل: بالعمل على التكامل وعلى تجسيد خطط المـرء ومـشاريعه" (١٩٩٦، ص ٦٦). على طول هذه الخطوط التقليدية إلى حد ما، يكون المؤلـف/ الوكيـل مصدر السرد؛ "عمله" المتكامل هو الذى يربط معا ما يكـون، لـولا ذلـك، متناثرا بشكل لا رجعة فيه. بشكل أكثر راديكالية، ما نـراه أيـضا، علـى مستوى ما، هو أن **السرد نفسَه مصدر هوية الذات**. هل يمكـن ألا نعتبـر هوية الذات الأسلوب الفريد الذى يتجسد فى قصصنا؟ وإذا أخذنا هذه الفكـرة خطوة أبعد، هل يمكن ألا نعتبر أيضا الحياة وفن الأدب شيئا واحدا؟

الحياة والأدب

أعرض بعض الخصائص. من المؤكد أننى لا أقترح هنا أن الحيـاة، كما يعيشها معظمنا، مثل الكتب التى نقرأها بالضبط. إنها بلا ريب لا تـشبه تلك الأعمال الدقيقة ببداية ووسط ونهاية مرتبة. وحتى فى حالـة الأعمـال الأكثر فوضى بشكل متعمد، كما فى معظم أدب ما بعـد الحداثـة، بـشكل

أو آخر، كيفما تنتهى قصصها. لا نعيش حياة مثل تلك الأعمال. وأكثر من ذلك، متبعين كربو وفيلدمان وآخرين، من الواضح أننا أنفسنا نعتمد على القصص، على السرديات أو الأساطير الثقافية البارزة، ونطبقها، شعوريا أو لا شعوريا، على سيرنا الذاتية. بهذا المعنى، يمكن أن نقول محقين: إن "الحياة تقلد الفن". لكننى أقترح، بشكل لا يقل فى صحته، أن الفن- فى شكل "أدبى" معين- جزء مميز فى نسيج الحياة (**Freeman 1998b**). يلخص ستيفن كرايتس **Crites** (١٩٧١) بشكل رائع فى مقال بعنوان "الخاصية السردية للخبرة"، قائلا: "ليست الحياة، رغم كل شيء، عملا فنيا. الدراما الفنية المتماسكة والمكتملة لا تصل إليها الدراما البدائية الخاصة بنا. لكن دراما الخبرة هى الأصل الخام لكل دراما رفيعة" (ص ٣٠٣). الحياة تقلد الفن، لكن الفن من نتاج الحياة.

يذكرنا فيلدمان: "طريقة التفكير التى تدعو إليها المعرفة السردية **تفسيرية**. إنها شكل من أشكال التفكير يعزو المعنى لخبرات أو أحداث خاصة **بوضعها فى نمط سردى**". وهكذا لا يوجد أى سؤال هنا عن الاكتمال التفسيرى أو الشمولية التفسيرية، ليس هناك احتمال لحكاية كاملة. ولا توجد، كما يلاحظ برنر، فرضيات قابلة للاختبار، يمكن أن تخضع لإجراءات محددة من الإثبات. المعرفة السردية، كما يقترح فيلدمان وبرنر، لا تساوى المعرفة التى تجد طريقها إلى العلوم، فى التصور المعتاد لها. المعرفة السردية **شعرية**- أى تتميز **بالإبداع**، بابتكار المعنى- تمامًا. ربما لا نتحدث عن البعد الشعرى للبناء السردى للهوية فقط، كما يحدث فى السير الذاتية وما شابهها، ولكن عن البناء السردى للخبرة نفسها.

بالانتقال إلى العالم الشعرى كما يتجلى فى العلاقة بين السرد والهوية، نبدأ استخدام مقولات التخمين، وكانت، تقليديا، أقل ارتباطًا بالبحث فى العلوم الاجتماعية. طبقا لبرنر، المقولتان المناسبتان حين نتناول التصوير السردى للهوية هما "الاحتمال" و"الحيوية". ويمكن أن نضيف أيضا مقولات من قبيل "القدرة على التعبير عن عمق المشاعر الإنسانية" أو "القدرة على نقل الطبيعة المتناقضة تماما للوجود الإنسانى". فى الانتقال إلى العالم الشعرى نكون قد فتحنا الطريق باتجاه مفهوم للحقيقة أشمل وأكثر نفعا وأيضا لمفهوم أكثر إنسانية لحيوات الإنسان وكيف يمكن أن يتناولها من يسعون من بيننا لفهمها.

المــراجــع

Crites, S. (1971). The narrative quality of experience. *Journal of the American Academy of Religion, XXXIX*, 91–311.

Eliade, M. (1954). *The myth of the eternal return*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Flanagan, O. (1996). *Self expressions: Mind, morals, and the meaning of life*. Oxford: Oxford University Press.

Freeman, M. (1998a). Mythical time, historical time, and the narrative fabric of the self. *Narrative Inquiry, 8*, 1–24.

Freeman, M. (1998b). Experience, narrative, and the relationship between them. *Narrative Inquiry, 8*, 455–466.

James, W. (1950). *The principles of psychology*. New York: Dover (originally published 1890).

MacIntyre, A. (1981). *After virtue: A study in moral theory*. Notre Dame, IN: Indiana University Press.

Spence, D. P. (1982). *Narrative truth and historical truth*. New York: W. W. Norton.

White, H. (1978). *Tropics of discourse*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

المساهمون فى سطور:

جينز بروكميير **Jens Brockmeier**: جامعة تورونتو، قسم التطور الإنسانى وعلم النفس التطبيقى.

جيروم س. برنر **Jerome S. Bruner**: جامعة نيويورك، مدرسة القانون وقسم علم النفس.

دونال كربو **Donal Carbaugh**: قسم الاتصال، جامعة ماساشوستس، فى أمهرست.

كارول فليشر فيلدمان **Carol Fleisher Feldman**: قسم علم النفس، جامعة نيويورك.

مارك فريمان **Mark Freeman**: قسم علم النفس، كلية هولى كروس.

روم هاريه **Rom Harré**: كلية لينكر، أكسفورد، وقسم علم النفس فى جامعة جورج تاون.

كريستين م. لانجلير **Kristin M. Langellier**: قسم الاتصال والصحافة، جامعة ميين.

جيروم ر. سيولستر **Jerome R. Sehulster**: قسم علم النفس، جامعة ولاية كونكتيكت فى مدينة ستامفورد.

جاك فونشى **Jacques Vonèche**: سجلات جان بياجيه، جامعة جينيف.

المترجم فى سطور

عبد المقصود عبد الكريم

من مواليد قرية "طنامل" بمحافظة الدقهلية، أول يونيو ١٩٥٦

استشارى الطب النفسى والأعصاب

من أهم أعماله:

* الشعر:

- أزدحم بالممالك: أصوات، ١٩٨٠
- أزدحم بالممالك (١٩٨٨): الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢
- يهبط الحلم بصاحبه: هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٣، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٧
- للعبد ديار وراحلة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠١

* الترجمة:

- فنتازيا الغريزة، د. هـ. لورانس: دار الهلال، ١٩٩٣.
- الحكمة والجنون والحماقة، ديفيد روبرت لانج: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

- نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، بشبندر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦. طبعة ثانية، مكتبة الأسرة ٢٠٠٥.
- قصر الضحك، زبجنيف: هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٧.
- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، مجموعة من المؤلفين، إعداد وترجمة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.
- القصر الزجاجى، أميتاف جوش: المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٩.
- فرويد وبروست ولاكان، مالكولم بوى: المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٩.
- أفكار شكسبير، أشياء أخرى فى السماء والأرض، ديفيد بِفينجتون: دار آفاق بالتعاون مع المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠.
- الجاذبية المميتة، سوزان ليونارد: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠.
- داى، أ. ل. كيندى، سلسلة الجوائز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.
- الإعداد والانتحال، جولى ساندرز، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠.
- على ونينو، رواية، قربان سعيد، سلسلة آفاق عالمية، ٢٠١٠.
- فضائح الترجمة، لورانس فينتى، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠.
- الشخصية واضطرابات الشخصية والعنف، تحرير: مارى ماكموران وريتشارد هوارد، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٢.
- البحث عن الوعى، كريستوف كوتش، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٢.



كيف يعطى السرد شكلاً ومعنى لحياة الإنسان؟ ما الدور الخاص الذى يلعبه السرد في تعريف المرء بوصفه شخصًا فى هذا العالم؟

يجيب هذا الكتاب عن مثل هذه الأسئلة من منظور علوم إنسانية وثقافية متنوعة، ويولى اهتمامًا خاصًا بالسرد بوصفه تعبيرًا يجسد الخبرة، وطرق الاتصال وأشكال فهم العالم، لفهم أنفسنا فى النهاية، ويقدم آفاقًا متنوعة، من سيكولوجيا السرد والنقد الأدبى، إلى الخطاب، والاتصال ونظرية الثقافة، وتفحص هذه الدراسات تعقيدات بناء الهوية السردية.

وبمساهمة بعض الدارسين المهمين فى هذا المجال، يلقى الكتاب الضوء على المجال الثقافى الذى تتشكل فيه أشكال الحياة، باستخدام نصوص السيرة الذاتية اللفظية والتصويرية، اللغوية والأدائية، الشفهية والمكتوبة، الطبيعية والأدبية، وكيف يتضافر بناء الذات والذاكرة وعالم الحياة فى نسيج سردى واحد.

تصميم الغلاف: نسرين كشك